

العدد الثامن والخمسون بعد المائة

# عمارة

مجلة ثقافية شهرية





٢٠٠٨ء

أمانة عمان الكبرى  
المملكة الأردنية الهاشمية

## محمود درويش ..

### لرحيلك نكهة فلسطينية لا تنسى

تعثر على مثيل له، تواضعاً، وخلقاً، ووضوحاً، في  
الرؤيا، وصلابة وثباتاً على الموقف، وعشقاً لوطن  
لا حدود له!

وفي زمان كثر فيه الذين يتركون مواقعهم على  
قمم الجبال لحماية ظهور أهلهم من الأعداء  
بحثاً عن القتسام الفنائم، كان محمود درويش  
مصرّاً على الصمود فوق تلك الجبال يؤذن في  
الناس، ويحرضهم على حب الوطن، والذود عنه  
بأرواحهم ودمائهم، ويقصائداهم أيضاً  
في مناسبة كهذه، ليعبرنا بعض الذين ما زالوا  
يضعون المثني في منزلة اقرب إلى الأنبياء في  
سيرته ومسيرته الشعرية، ليعبرونا إن تجرأنا  
على المحرمات فيما يعتقدون، فلقد كان شاعراً  
صليماً ولا ريب ولكنه اختزل كل مقاومة اللغوية  
والبلاغية من أجل منصب لهث طوال حياته  
لتحقيقه مدحاً أو قدحاً.. وهذا هو الفرق بينه  
وبين شاعرنا الكبير محمود درويش الذي لم تغره  
المناصب ولا الأعطيات طوال حياته لكي يتبرأ أو  
يتنكر لقضية شعبه التي آمن بها إلى أن لفظ  
أنفاسه الأخيرة.

يا محمود، ها نحن نريد بعضاً مما قلت عن

وطن ثم نبحه من الوريد إلى الوريد وما زال..!

رأيت بلاداً تعالقتي

بأيدي صباحية كُنْ

جليداً يرالحة الخبز: كُنْ

لائقاً بزهو الرصيف

فما زال تنور أمك

مشتعل

والتحية ساخنة كالرغيف

ولكن السلاح يوسخ الكلمات للموتى

وللأحياء فيها والحروف تلمع

السيوف الملقى في حزام الفجر

والصحراء تنصّص بالأغاني أو تزيده

وطوبى لك بين

المقاتلين حدّ الشهادة.

«أيها الموت انتظرنى خارج الأرض

انتظرنى في بلادك ريثما أنهى

حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك، انتظرنى ريثما أنهى

قراءة طرفة بن العبد. يفريني الوجوديون

باستنزاف كل نهية

حرية، عدالة، ونبيذ آلهة...

فيا موت انتظرنى ريثما أنهى

لدايبر الجنازة في الربيع الهش

حيث ولدت، حيث سأمتع الخطايا

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

وعن صمود التين والزيتون في وجه

الزمان وجيشه، سأقول صبروني

بحرف النون، حيث نَفَّسَ روعي

سورة الرحمن في القرآن، وأمشوا

صامتين معي على خطوات أجدادي

ووقع الناي في أذني.. ولا

تضعوا على قبري البنفسج، فهو

زهر المحبطين يذكر الموتى بموت الحب قبل أوانه...»

المحزون في الأمر أن الموت لم ينتظر محمود  
درويش ليكمل حديثاً عابراً عما تبقى من حياته،  
ولم ينتظره حتى ينهي لدايبر الجنازة في الربيع  
حيث ولد، فهل هي مصادفة أن يرحل في آب حيث  
لا بنفصيح يذكره بموت الحب قبل أوانه...؟  
وهل هي مصادفة عابرة أن يصمت الصوت الذي  
كان يعرف طريقه لمن ينشد، ولماذا ينشد، وأية  
أحلام حرصت روحه على هذا النشيد الذي سيظل  
سيمفونية خالدة.. تلك التي أبقت على جنوة  
الشوق متقدة في قلوب الملايين لوعلى أحبوه حدّ  
الشهادة، وستظل كذلك في نفوس الكثيرين ممن  
اختاروا المطلق كبديل للطمعة، وستظل أشعاره  
المصادقة في مراميها ودلالاتها حدّ الشهادة كنجم  
سهيل الذي يسترشد به التائهون في الصحراء  
للوصول إلى ضالّتهم المنشودة.

كان درويش شاعراً متفرداً في مرحلة ندر فيها أن

# عقار

الاضافة الخارجية والداخلية:

للنقل: محمد الدفليس



71

نראה في رواية «الربيع  
السفري غسك الساء»  
للروائي الجزائري  
عز الدين مازي



36

تليق الخطاب الترمي  
في نهائيات (يأتي  
من سيرة التوت)  
للشاعر أحمد  
صيت ميمدات



26

حوار مع القاص العراقي  
علي التاسمي



4

مسعود درويش  
عميد القصة العربية  
في ذمة التاريخ



## المحتويات

- 24 ولادة الرواية السوداء في فرنسا ..... آية الخوالدة
- 26 حوار مع القاص العراقي د. علي التاسمي ..... ابراهيم اوكحيان
- 35 روائف سيرة الصخر ..... د. مهدي ميمدات
- 36 تجليات الخطاب الشعري في قصائد  
بنايتي من جهة التوت ..... محمد بنسليم درويش
- 41 محفلات «النص المكتوب بمواجهة النص المرئي» ..... علي السوداني
- 42 استدركاك «في وصف مدينة غير مرئية» ..... امجد ناصر
- 44 مسرحية رقاعة المظلم ..... د. أحمد زباد محبك
- 48 حوار مع الروائي وليد اخلاصي ..... زياد مفاص
- 53 نساء رشتن قلبي بالحب / شعر ..... جلال برحق
- 54 التهر وصوت القيثارة / شعر ..... طالب هماش

- الإفتاحية: محمود درويش ..... لرحيلك نكهة فلسطينية لا تفسد
- 2 الفهرس ..... رئيس التحرير
- 4 محمود درويش عميد القصيدة العربية ..... د. ابراهيم خليل
- 11 نقوش بحلقاً حتى في غيبابته ..... مقلع المدون
- 12 في رحيل محمود درويش ..... خالد زغريرت
- 14 محمود درويش ونظرة الفراغ ..... عز الدين الماصرة
- 15 درويش أبنا المعلم وداغ ..... يوسف عبدالعزيز
- 16 إضاءة نادا مات محمود درويش ..... د. راشد عيسى
- 17 مساحة للتأمل: حلقة انكسار السرقة ..... نادر الترتيني
- 18 غواية الرواية ..... محمد عطية محمود

رئيس التحرير المسؤول  
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل  
د. أحمد النعمي  
خالد محادين  
يحيى القيسي

سكرتيرة التحرير التنفيذية  
ترمين ابورضاع

### المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان  
أمانة عمان الكبرى  
ص.ب. (١٢٢) تلفاكس ٤٢٢٨٧١٠  
هاتف ٤٢٢٥٨٨

الموقع الإلكتروني [www.ammancity.gov.jo](http://www.ammancity.gov.jo)  
البريد الإلكتروني [e-mail:amman\\_mg@yahoo.com](mailto:e-mail:amman_mg@yahoo.com)

رسم الابعاد لدى الطبعة الرئيسية  
(٨٢/٢٠٠٠)

التصميم / الأخراج والرسم  
فلاح فاضل آل شبيب

### الأمثلة

تجسّد الموضوعات مرفقة بالصورة والأشكال غير المألوفة  
مراجعة أن لا تكون اللوحة قد نشرت سابقاً، ولا نقل القلم اليدوي  
كلّيب يتضح أنه إرسال مادة سبق لنشرها  
لا تعاد النصوص لأصالتها، سواء بالنص أو في شكل  
الصور

84

نيلم (ذكاء اصطناعي)  
ليبلغ: يلعب النظام  
ويخضع شعبة أيضا



77

رائد تقنية نشارة  
الخشب في النعمة  
المالي العامر...  
عبد الله سليم:  
نحات نظريه ورائد

56	إيقاعات الوصل / شعر	أحمد الخليل
58	الصورة النائية التراثية	د. محمد صابر عبيد
62	دراسة مقارنة لقسمي عودة البطل المهزوم	حسين عبيد
66	ميشيل يوروليه بعد نفسه كتميمت لساكنة	مطلي لاهري
71	الرماد الذي فصل الله	أحمد فرشوخ
74	الحدائق وتجديد الشعر	محمد الشنتوفي
77	رائد تقنية نشارة الخشب	غازي القديم
84	فيلم الشهر ذكاء اصطناعي	ابراهيم نصر الله
92	إصدارات	د. أحمد النعمي
96	الأخيرة: وداعاً للأب الرد العظيم	غازي النخبة



# محمود درويش

## عميد القصيدة العربية في ذمه التاريخ

د. إبراهيم خليل

نعت (١) الأوساط الأدبية والثقافية والإعلامية شاعر فلسطين وصوتها المعبر عن ضمير جماهيرها طوال ما يقارب نصف القرن، الشاعر محمود درويش، الذي يعزى إليه تأسيس ما يعرف بمصطلح الأدب المقاوم، بدءاً من ستينات القرن الماضي، وأحد الحاصلين على جوائز عالمية منها جائزة لينين عن الشعر، وجائزة لانان الأميركية، وجائزة سلطان العويس، وجائزة القاهرة، وجائزة اللوتس، وجائزة الأركانة العالمية المغربية للشعر وجائزة الأمير كلاوس الهولندية وغيرها الكثير. ولد محمود درويش (١٩٤٢) في قرية فلسطينية (البروة) تقع في الجليل على مقربة من مدينة عكا (٢). ويبدو أن هذه القرية قديمة النشأة لأن فيها آثاراً تتم على أن نشأتها تعود إلى زمن الرومان، وأنها كانت تدعى في ذلك الحين باسم Biri وتم تحريفها إلى البروة بكسر الباء.



عن الراحل الدكتور محمد درويش

على تكاليف الحياة.

شرع بعد أن حصل على شهادة الثانوية العامة أي: البجروت، بالعمل لدى الصحف الناطقة بالعربية ومن الصحف التي فتحت لمقاتلته وقصائده ذراعها صحيفة (الاتحاد) وهي الجريدة الناطقة باسم الكتلة الشيوعية الجديدة (ركاب) المنشقة عن الحزب الشيوعي الإسرائيلي. ومجلد (الجديد) وهي مجلة أدبية كانت تمنى بنشر الشعر الفلسطيني المقاوم والقصص، والمخالات النقدية، وكانت تصدر بصفة دورية كل شهر. كما كتب في غير هاتين الصفتين، كصحيفة (الفجر) الناطقة باسم حزب العمال الموحد (المابام).

بدأت تجربته الشعرية بالترقيم، والتفتيح، وفي الخمسينات، وهو ما يزال طالباً في المرحلة الثانوية. وأول ديوان صدر له كان بعنوان «عصافير بلا أجنحة» ظهر مطبوعاً في العام ١٩٦٠. وكان عمره إذ ذاك ثمانين عشرة سنة. ويقول في وصف تجربته الأولى تلك: «أول ديوان مطبوع لي لا يستحق الوقوف أمامه، فقد كان تعبيراً عن محاولات غير متبولة» (٣) وقد تعرض بسبب تجربته الفجة الأولى لتهكم من بعض الأدباء منهم الشاعر راشد حسين الذي وصف شعر درويش في ذلك الديوان بالشعر اليائس. وما فتئ درويش أن أصدر ديواناً جديداً بعنوان «أوراق الزيتون» ١٩٦٤ اتجه فيه للشعر الوطني ثم تلاه في العام ١٩٦٥ ديوان وضحه في المقام الأول من شعراء الأرض المحتلة وهو ديوان «عاشق من فلسطين»، وإلى هذا الديوان تعزى شهرة درويش في العالم العربي. فقد نشر الروجم إبراهيم

محمد درويش

أجنحة  
أولاً  
أجنحة



وكان والده - على ما تذكر الصحف التي اهتمت بتدوين سيرته تدويناً سريعاً - مزارعاً ورب أسرة فقيرة. ويبدو أنه استشهد في الحرب العربية الإسرائيلية عام ١٩٤٨ التي انتهت بالنكبة. ويستفاد من إشارته في حديث نشر في الطريق اللبنانية عام ١٩٦٨ لهرويه مع عمه شمالاً، إلى لبنان، أن أباه كان قد استشهد، مع أنه في ديوانه لماذا تركت الحصان وحيداً يشير إلى والده كثيراً. وربما أشار أيضاً إلى مفادرتها القريبة مما، وهذا يدعو للتساؤل، يقول من قصيدة له في الديوان عنوانها «إلى أخري وإلى أخره» ما يأتي:

- هل تعبت من المشي يا ولدي

هل تعبت

- نعم يا أبي طال ثيلك في الدرب

والقلب سأل على أرض ثيلك

- ما زلت في خفة الخطأ

فاصعد إلى كفتي

سنتقطع عما قليل

غابة البطم والسنديان الأخيرة

هذا شمال الجليل،

ولبنان من خلفنا

والسماء لنا كلها

من دمشق إلى سور عكا الجميل

- ثم ماذا؟

نعوذ إلى البيت، هل تعرف الدرب

يا ابني؟

- نعم يا أبي

عرف محمود درويش بحسن الإلقاء فهو بأسر جمهوره، ويؤثر فيه تأشيراً لا يتسنى لأي شاعر آخر

سبيلا للكسب والارتزاق.

وعندما عاد القرية بعد سنتين ١٩٥٠ اكتشفا أن الصهانية أزالوها ومحوها مثلما يصحح طفل عابث ما خطه بقلم رصاص على الورق. وقد أنشأ الصهانية مكان البروة (موشاف) أي: قرية تعاونية يهودية مما قضى على آمال الطفل وعمه وأقاربه بحياة مستقرة في البروة. لذا وجدوا في قرية دير الأسد ملاذاً ثم في الجديدة لاحقاً. وفيهما تلقى محمود درويش دراسته قبل أن ينتقل إلى الحى العربي في حيفا حيث وجد لدى إميل توما، وهو مثقف فلسطيني، مأوى، ثم عملاً فيما بعد ينتفع به في التغلب

ولم يبق درويش وعمه في لبنان طويلاً. فقد عادا ومن معهم متسللين إلى فلسطين ثانية، يتقدمهما دليل اتخذ من معرفته وخبرته بالناطق

المرأة قريبا لا يداينه إلا الشعور  
الصوفي:

حبنا بلبل وشوكة وردة

فضعي لي على الجراح مخدة

أحب النشيد إلا شهيدا

ينزف الروح والحشا بمودة

عندما رف في الفضاء جناحي

وهبطت البستان أعشق وردة

كنت لا أسأل الطريق رجوعاً

ليس في الحب أي درب لغودة

مقابل ذلك يكتشف القارئ في شعره ذلك العشق المبكر للغة، والموسيقى، التي تشف إلى حد تحل في المعاني على أجنحة الإيقاع، لا على أجنحة الكلمات. ففي القصيدة الآتية نجد الأبيات تتحول إلى أنغام تتفاعل تفاعلاً صوتياً فيما يشبه البناء السمفوني:

عسل شفاهك واليدان

كأسا خموراً

للآخرين

وحري صبرك والندى والأحوان

فرش وثير

للآخرين

وأنا على أسوارك السوداء ساهد

عطش الرمال أنا .. وأعصاب المواقف

من يوصد الأبواب دوني

أي طاع أي مارذ

ساحباً شهيداً

رغم أنّ الشهد يسكب في كؤوس  
الآخرين

يا نحلة ما قبلت إلا شفاها  
اليسمين.

ومع أنّ درويش يعشق اللغة، وما فيها من ظلال، وإيهامات، إلا أنه لا يفرق في الغموض، وهذا ما وضع شعره في المنزلة الأولى لدي جمهوره . فالبساطة لا تعني لديه الإغراق في

محمود درويش



نلك صوتها  
وهذا انك العاشق

الأسطورة

التي رسخت شعبيته التي لم يتمتع بها شاعر عربي في القديم أو الحديث. فقد أحيا أمسية في حيفا واحدة في جامعة بيت لحم وثانية في رام الله. وكان قد أحيا أمسيات أخرى في عمان ودمشق والمغرب والقاهرة شهدت حضوراً كبيراً فاق التوقع.

أول الغيث:

ومن يقرأ شعر محمود درويش، لا سيما المبكر منه، يكتشف أن لهذا الشاعر شخصية أدبية متميزة. هداياته توحى بما لديه من مزايا: أولها الرقة، والرعاية غير المعهودة في التعبير عن عواطف الحب، والإحساس الحميم بالقرب من

يكتشف القارئ

في شعره ذلك

العشق المبكر للغة،

والموسيقى، التي

تشف إلى حد تحل

فيه المعاني على

أجنحة الإيقاع

أبو تاب في الآداب اللبنانية مقالة عن الديوان ثوب فيها إلى عدد من شعراء فلسطين المحتلة كتوفيق زياد وسميح القاسم وسالم جبران ونايف سليم وراشد حسين. وفي العام الذي تلاه (١٩٦٦) ظهر كتاب غسان كنفاني «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة» الذي تضمن نماذج من شعر درويش وغيره، ونشر الشاعر يوسف الخليل سنة (١٩٦٨) ديواناً كبيراً سماه «ديوان الوطن المحتلة» تضمن مجموعات كاملة منها مجموعة عاشق من فلسطين، والديوان الذي صدر عام (١٩٦٧) بعنوان «آخر الليل». ويزداد علماء الشاعر ومشاركته الدائمة في الاجتماعات والتظاهرات

التي كانت تنظم في المناسبات الوطنية، واللقاء أشعاره الترحيبية، ازدادت ملاحقة الإسرائيليين له، ومضايقتهم، فاضطل مراراً . وقضى في السجن أشهراً فكان يطلق سراحه - في غالب الأحيان - ليمودوا به ثانية للسجن.

عُرف محمود درويش بحسن الإلقاء فهو يأسر جمهوره، ويؤثر فيه تأثيراً لا يتسنى لأي شاعر آخر. ومن هنا كانت خطورته على الاحتلال. لذا ازداد الخناق حوله مما دعاه إلى مغادرة فلسطين في أوائل العام ١٩٧٢. والتحق بالثورة الفلسطينية، وفي وقت قصير جداً أصبح قريباً من أصحاب القرار فيها . وانتخب عضواً في اللجنة المركزية للمنظمة، وعين مستشاراً لياسر عرفات غير مرة . وأنشأ مجلة (الكرمل) التي ظهرت أعدادها الأولى سنة ١٩٨٣ في قبرص .

وفي باريس قضى محمود درويش الكثير من وقته، وأنشأ علاقات حميمة بكثير من الشعراء، والكتاب العرب .

وقيل رحيله المبغت هذا طاف درويش بغير مدينة من فلسطين حيث أحيا عدداً من الأمسيات الشعرية



الشعارات، أو المعالجة السطحية للفكرة ، وإنما هي معالجة جادة في شيء من التسق الأليف الذي يستطیع القارئ العادي تذوقه، وسلم ما فيه من رسائل سياسية وقومية واجتماعية ، فمنهج درويش الشعري يجعل شعره من النوع الذي يوصف بالسهل الممتع، وفي ذلك يقول :

فصائدنا بلا لون

بلا طعم .. بلا صوت

إذا لم تحمل الصباح من بيت إلى بيت

وأن لم يفهم البسطة معانيها

فاولى أن نذريها

ونخلد نحن للصمت .

فكلمة الصباح - هنا- استعملت رمزا، وليس بالمعنى القاسوسي الشائع، لكن الدلول الجديد للكلمة مبروف، ويكتشف الدلول الشائع. وبهذا الأسلوب في استعمال المفردة ضمن الشاعر درويش لفته التواصل مع القارئ ، وجهود الشعر العادي، لا النخبية ، وإلى هذه الطريقة تمزى في رأينا شعبية الشاعر درويش.

وهو في هذا إنما يتبع طريقة شاعر إسبانيا الكبير فيدريكو غارثيا لوركا، أي: استعارة الرموز مما هو مألوف . وقد ظهر تأثير لوركا في شعره منذ أوراق الزيتون ١٩٦٤ ففي إحدى قصائده «الأوراق» يخاطب الشاعر الإسباني الزايل موضحا ما بينهما من عناصر مشتركة، قائلا:

عفو زهر اللم يا لوركا

وشمسي في يديك

وصليبي يرتدي ناز قصيدة

أجمل الفرسان في الليل يحجون إليك

بشهاد وشهيدة

ويقبس من شعر الشاعر الإسباني الـرموز: «الشعاصر» و« الزيتون» و«الجيتار» و«الحمناء» و«الأقمار»



محمود درويش

## محاولة رقم ٧

واسم الأندلس الذي له حضور كبير في شعره حتى إن أحد دواوينه المنشورة جملة بعنوان «أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي «وفي» مدبح الظل العالي» يشير محمود درويش إلى الأندلس إشارات عديدة ، تارة إلى قرطبة ، وطورا إلى غيرها ، يقول :

كنا هناك ومن هنا سهاجر العرب

لعقيدة أخرى وتقرب

قصب هياكلنا وعروشنا قصب

في كل مقلنة حاو ومقتصب

يدعو لأندلس

إن حوصرت حلب

في التسعينات  
غلب على محمود  
درويش الشغفي  
نحو التجريب،  
كأنما يريد  
بتجريبه أن يخطو  
بالقصيدة العربية  
خطوة جديدة

وتماشيا

مع الأثر

الـلوركيوي نجد

درويشا يركز الإشارة

إلى قرطبة، ولا سيما

بعد أن غادر المفاوون

ببيروت على متن باخرة

فرنسية تحت حماية

أمريكية (١٩٨٢) وفي ذلك

تجديد لأساسة الهجرة من

الأندلس ، وتضخيم لمعاناة

الشعب الفلسطيني، وإحياء

لآمال الناس بالمودة:

ببيروت من أين الطريق إلى

نوافذ قرطبة

أنا لا أهاجر مرتين

ولا أحبك مرتين

ولا أرى في البحر غير البحر

لكنني أحوم حول أحلامي

وأدعو الأرض جمجمة لروح

المقيمة

وأريد أن أمشي لأمشي

ثم استقط في الطريق

إلى نوافذ قرطبة

فهو يستخدم رموزاً

لهست غريبة ، ولا

مستهجنة، لدى القارئ

السماوي، وإن كانت

تستجيب لنزق المدارس، والناقد

المختص، فالهجرة رمز بات معروفا

، والحب في شعره أكثر من معروف،

والبحر ، والأحلام، والروح، والطريق،

والنوافذ ، والإطار الذي يجمع الرموز

المذكورة في الشياق يمنحها ما تؤمن

إليه من دلالات، ومعان، هو (قرطبة)

الديانة الأندلسية التي يكثر ذكرها

في شعر لوركا باعتبارها المكان

المشتهى، وهي في شعر درويش المكان

المشتهى- فعلا، لا قولا- مكان يرمز

به دائما لفلسطين. والدليل على ذلك

أنه يقول في موضع ثانٍ مؤكدا هذا

المعنى:

إذا كان لي أن أعيد البداية

## الرؤية الدرويشية لعلاقة النص بالتراث رؤية تقوم على الاستبطان، وإعادة إبداع النص

### القصيدة والتجريب

في التسمينات غلب على محمود درويش السني نحو التجريب ، كأنما يريد بتجريبه أن يخلط بالقصيدة العربية خطوة جديدة تروى بها مناطق كانت محظورة على الشعر العربي، فيعد دواوينه : وَّ دَ أَهْل ، وأرى ما أريد ، واحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي، ولماذا تركت الحصان وحيداً، قدم للشعر عملاً جديداً هو سرير الغريبة فيعد النماذج التي تداول فيها ما يعرف بالتواليات السردية، أو قصيدة التواليات ، حاول أن يقدم لنا

ما يعرف بالسونيت sonnet فقد تضمن البهوان المذكور ست قصائد تحمل كل منها عنوان (سوناتا) مقترنا بالرقم المتسلسل ١ حتى الرقم ٦. على أن درويشاً ، تجنباً للوقوع في فخ التقليد والمحاكاة المباشرة، جعل السوناتا ذات الرقم ١ من أربعة أقسام الأول والثاني منها رباعيان، والثالث والرابع ثلاثيان وقد يكون هذا الشكل قريبا من الشكل البتراركي للسونيت، أي: ثمانية أبيات تنبها ستة أخرى. ولكن درويشاً لا يراعي وحدة النسق في قوافي الرباعيتين، وإنما نلاحظ تحرره من التصميم الشكسيري المعروف في الرباعية مؤثرا التصميم البتراركي (أ ب أ ب ١):

بقرن الغزال طلعت السماء فسال  
الكلام

سدى في صروق الطبيعة ما اسم  
القصيدة

أمام ثنائية الخلق والحق بين السماء  
البعيدة

وأرى سريرك حين يحن دم لدم ويثن  
الرخام

فالتقارئ يجد في هذه الرباعية قافيتين مثلما يجد في السونيت، لكنهما تتواليان باختلاف (م د د، م) أي أن اطراد القوافي جاء على هيئة (أ ب ب أ) وفي الثلاثيتين الأخيرتين يبدو لنا الشاعر غير ملتزم بالقافية على الإطلاق، فإذا تذكرنا قوله في الثلاثيتين هذا الزحام وكان الكلام ، عرفنا أن القافيتين تكررتا في الرباعيتين.. وشيء آخر نجده في هذه السوناتا وهو حديثه عن المرأة في الرباعية الأولى وفي الثانية يشير إلى موقع القصيدة/ المرأة من تجربة الخلق، ثم ينتقل في الأبيات الستة الأخيرة لبيان موقعه هو من التجربة، ومن القصيدة ، والشعر :

وتحتاج أنشودتي للتنفس،

لا الشعر شعرُ

ولا النثر نثرٌ، حلمت بأنك آخرُ ما

محمود درويش



حبيب نهر من نهر

اختار ما اخترتُ

وَدَّ السياج

أسافر ثانية في الدروب التي

قد تؤذي

وقد لا تؤذي

إلى قرطبة

قاله

في الله حين رأيتهما في المنام

فكان الكلام

غير أن الشاعر درويش في السنوات ذات الرقم ٢ يمزج عن هذا الأسلوب إلى أسلوب آخر في بناء السونيت، يقرّيه من الأسلوب الشكسبييري والحق أن مثل هذا التجريب يفتح لنا أفقا ننظر من خلاله لنشافة الشاعر ومدى تأثره بالشعر المالبي القديم منه والحديث. فإذا جمعت هذه الإشارة إلى ما سبق من إشارة لتأثره بلوركا، وعينا كم هو متصل بالتراث الشعري. وهذا واضح في قصائده التي تقوم أساسا على بعض الاقتباسات والنصوص

الموازية، والقصص الشعري والقرآني والديني والأسطوري. فضلا عن الانفتاح على التراث الشعبي العربي والفلسطيني، ممبيرا في بعض قصائده عن أفكاره بلغة هي لغة الآخر مزوجة بلغته هو. وقصيدته (من روميات أبي فراس الحمداني) نموذج ساطع لهذا الاندغام بالتراث، وهو تواصل لا يكتفي فيه درويش بالافتباس، أو الأثر، وإنما يهد خلق النص الغائب وفقا لرؤيته هو لا رؤية المبدع الأصلي. مما يجعل النص الغائب - بصورة من الصور - يكتب حياة جديدة في النص الدرويشي إذا ماخ التعيير، وصح.

ولا شك في أن محمود درويش في ذكره لاسم أبي فراس في عنوان القصيدة، وكلمة «رومية» (من روميات) قد وضعنا على طريق موطأ لا بد أن تسلكه للوصول إلى قراءة صحيحة للنص. وهذا الطريق يتكرنا ببعض الكلمات التي ذكرت في القصيدتين: قصيدة أبي فراس وقصيدة درويش. ومن هذا التظير قصيدته المشهورة «أنا يوسف يا أبي» وقصيدته الأخرى «أحد عشر كوكبا» ففي الرومية نجد التكلم مشدودا إلى فضاء الصدى ورجع الصوت، بما يمثله هذا الفضاء من الاتساع

بصوت الحمامة  
التي تهدل هديلا  
متصلا فتثير شح  
التكلم:

إلى حلب يا حمامة طيري  
وأحملي لابن عفي سلاحي

وهذا كله يؤكد لنا وللقارئ أن الرؤية الدرويشية لعلاقة النص بالتراث رؤية تقوم على الاستبطان، وإعادة إبداع النص لينمو - بالتالي - خلقا جديدا مبتكرا، وليس تكرارا لهذه الفكرة، أو تلك من النص الغائب. ويخر دليل على صدق ما نقول هذه المقابلة بين إشارة أبي فراس للردي أو الأسر، والسياق الذي أوردها درويش فيه :

للصدى غرفة

كزنازتي هذه ، غرفة للكلام مع  
النفوس

زنازتي صوري ، لم أجد حولها  
أحدا

يشاركني قهوتي في الصباح  
ولا مقعدا

يشاركني عزلي في المساء  
,

ولا مشهدا

أشاركه حيرتي لبلوغ المدى

فأما أميرأ

وأما أسيرأ

وأما الردي

فهذا السياق كشف عن معنى لا يتحصل لدى القارئ من اقتباس كلمات محدودة أو غير محدودة من القصيدة الأولى لتدرج في الثانية الجديدة، وإنما هو سياق يفتح تلك الكلمات من الوسط الذي غرست فيه سابقا إلى بيئة فنية ووجدانية أخرى، بحيث باتت شاهدة على اتساع رؤية الشاعر للفكرة. فكرة السجين المتطلع للحرية، والسلام، والعودة، ونصرة الإخوة هالتكلم في قصيدة درويش

والارتداد إلى اتساع آخر. وبما يمثله من أناس يذهبون ويجيئون من جانب الزنازنة فيخاطبهم مخاطبة عبد فيوث الحارثي :

خذوني إلى لغتي معكم

قلت ما ينفع الناس يمتك في كلمات  
القصيدة

وأما الطبول فتطفو على جلدنا  
زينا

وزنازتي اتسعت في المدى شرفة

كثوب الفتاة التي راقتني سدى.

فتن هنا أمام نص شعري تختلط فيه الأصوات : صوت درويش بصوت أبي فراس بصوت عبد فيوث الحارثي

**النثر في كتابات  
درويش يناقش  
الشعر من حيث  
الأسلوب، والالتزام  
بجماليات العبارة،  
والكلمة، والإفراط  
في التخجيل**

تخرج منك الذكريات إلى  
الأبد، الاسم الضائع والمصور  
الضائعة. رحلة العبث،  
تصغر لنا مرحاً ٩ تفتح  
أزوار حبيبته، إلخ . ومن  
يتأمل العبارات في أطرادها  
التثري لا يفوته ما فيها من  
تدفق موسيقي. وهذه فقرة  
أخرى من نص له يصف  
الحرب في بيروت : ما زال  
الفجر الرصاصي يتقدم من  
بيروت أتيا من جهة البحر  
على أصوات لم أعرفها من  
قبل البحر برمته محشو في  
قذائف طائشة. البحر يبذل  
طبيعته البحرية ويتعمد،  
الموت كل هذه الأسماء؟ قلنا  
سنخرج فلماذا ينصب كل هذا  
المطر الأسود-الرمادي- على



من سيخرج وعلى من سيقبض  
من بشر وشجر وحجر؟ قلنا سنخرج  
، قالوا من البحر ، قلنا من البحر  
فلماذا يسلمون الموج والزبد بهذه  
المداهق؟

ومن يتصفح نثرات محمود درويش  
لا بد يكتشف أنه شاعر في نثره مثلما  
هو شاعر في نظمه لا فرق. وكل من  
يبدع في النثر إبداعه في الشعر وفي  
هذا المقام تحسن الإشارة إلى براعة  
الثين من الشعراء في النثر وهما نزار  
قبياني ومحمود درويش.

\* لقد واكبني ويبحث في اللغة والأب

١ توفي الشاعر ليلة التاسع من آب  
٢٠٠٨

٢ ذكر أنه ولد عام ١٩٦٠ وذكر عام  
١٩٤١ وذكر هو نفسه في حديثه  
إلى مجلة (الطريق) أن ولادته  
كانت عام ١٩٤٢

٣ رجاء النقاش ، محمود درويش  
شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال  
، مصر، ط١، ص ١٠٩

مختلف عن متكلم قصيدة  
أبي هراس، أو الحارثي،  
وسواهما ، لأنه يخرج من  
شقوق الحائط سيداً ، يواصل  
طريقه نحو حلب ، رافعا  
راسه، فارضاً ما يدعو سلام  
الندي. غير معنى بمن يثبطون  
المزيمة كالفتاة التي رافقته  
سدى، والألم التي هي (سديم)  
والأب الذي يفقره إلى الحب.  
ولا ابن العم الذي لم يبادر إلى  
حرب أو فداء. وهذا لا يعني  
أن لدرويش منهاجاً خاصاً في  
التأصّل الشعري، بل هو منهج  
ينبغي أن يتصف به كل شاعر  
حقيقي يجمع بين الموهبة،  
ووضوح الرؤية، والإبداع  
كمحمود درويش.

## في فضاء النثر

ومحمود درويش الذي وصف في  
هذه المقالة بمعيد القصيدة العربية  
للعاصرة لا يقتصر دوره على الشعر،  
 وإنما يتخطى ذلك إلى فضاء النثر .

وهو صدرت له كتب عدة منها كتاب  
« شبي عن الوطن » وهو مجموعة  
مقالات جمعها وبيّتها دار العودة في  
كتاب طورت الطبعة الأولى منه سنة  
١٩٧١ . وكتاب يوميات الحزن العادي  
الذي صدر ببيروت سنة ١٩٧٣ .  
وكتاب وداعاً أيها الحرب وداعاً أيها  
السلام (بيروت ١٩٧٤) وكتاب ذاكرة  
للنسيان (١٩٨٧) وكتاب « في وصف  
حائلنا » ١٩٨٧ وأخيراً كتاب « ما بين  
في كلام عابره » ١٩٩٤ . يُضاف إلى  
ذلك كتاب يجمع الرسائل المتبادلة  
بينه وبين سميح القاسم وقد طبع  
ببيروت ١٩٩٠ .

والنثر في كتابات درويش ينافس  
الشعر من حيث الأسلوب، والالتزام  
بجماليات العبارة، والكلمة، والإفراط  
في التخييل لكي ترفل الفكرة على  
جناح الموسيقى تارة، وعلى جناح  
المجاز والرمز والاستعارة تارة أخرى.  
فهذه فقرة نثرية يصف فيها أجواء  
الحرب تتضمن الوفير من هاتيك

## من يتصفح نثرات محمود درويش لا يبد يكتشف أنه شاعر في نثره مثلما هو شاعر في نظمه لا فرق

الجماليات: ترى الحرب ولا ترى  
موتاً. تخرج منك الذكريات إلى  
الأبد. لا وقت للتصور القادم. تذكر  
أن فلسطين يلاذك . يأخذك الاسم  
الضائع إلى عصور ضائعة. الاسم  
يعود. يعود أخيراً من رحلة العبث.  
تفتح خارطتها كأنك تفتح أزوار  
حبيبته للمرة الأولى. ترى الخارطة  
وتصغر لنا مرحاً تشمر بصداقة  
عميقة مع الأيام لم تكن قاسية إلى  
الحّد الذي تصوّره. ولكن مزاجها  
كان سجعاً أحياناً .. دنيا ..

وفي هذه الفقرة نجد العبارات  
الشعرية تتكسب بعضها تلو بعض:

# نقوش

مفليح السمدرات

## محمود درويش .. محاسن جنته في غروب

كان سهيل الحصان على غير عادته هذه المرة!!  
محلقا نحو الأعالي، ومشريا بالنشيج، حزينا، يئس القاصي والداني، على لحظة الرحيل، والحصان ما يزال مربوطا قرب البيت، متروكا ينتظر عودة الشاعر، غير أن خبر رحيل الكبير محمود درويش كان أقسى من أن يحتمله الذي ينتظره، هناك، منذ سنوات بعيدة، ليحتضنه نبضا دافئا، لا تمشا محمولا على محفة الحنين، وريح القلق، وإيقاع شجن القصيد.

صار لصهيل الحصان بوحا، يشبه، جوح، الذئب، في ميغاده مع انتصاف ليل اليلد..، يصير مرثية، تتشابه مع قصيدة استطاع الشاعر محمود درويش أن يتركها سؤالا يحتمل أجوبة ممتدة بالنصبة له، على استفهام محدد كان يلح به، ذات زمن، على أبيه، «لماذا تركت الحصان وحيدا؟»..  
وكان جواب الأب مقتضبا، لكن قوق الشاعر بقي رحلة عمر يبحث فيها عن رد يفض به وحشة وحدة الحصان، ويعلم به بهجة عودة الحرية لوسقى الصهيل، حتى يكون تحقق الإياب إلى البيت/ الفردوس بإيقاع مختلف، وحياة مختلفة، وصهيل يكون بمستوى طاقة الشوق لماتقة الوطن.

ليس وداعا..  
فالكبار، لا يتركون الساحة، ولا يفيبون، حتى وإن توقفت الماكينة في حجرات القلب!!  
ومثل الكبير محمود درويش لا يمكن وداعه، فهو باق كلمة ترتحل عبر الأزمنة، باق، لأنه كان مخلصا للشعر، وحاديا للقصيدة، ومجددا في الكلمة، ومعبرا عن الإنسان بحساسيته العالية، وحاملا للقضية، وواضعا في كل موقفه.

ليس وداعا.. فمن الصعب أن يتم التعامل مع رحيل قامة بحجم محمود درويش بهذا القبول كحالة من الفجاء، ونحن نعرف كل المعرفة، حجم حضوره، ومقدار رسوخ إبداعه، وحميمية التصاق قصيده بكل من قرأه صوتا صادقا تجاوز أفق الجغرافية إلى فضاءات الإنسانية أجمع.

ليس وداعا.. فهو بين الوطن والجرح كان يعيش..  
وكان بين الحلم والواقع يكتب أنه وأمله فلسطين الجاضرة معه، والتي تأتي عبر كلماته، وحساسه، ومجمعه اللغوي الذي أضاف معان على كل تفصيلية يشير إليها، كان يريد أن يقول للعالم، كل العالم، عن فردوسه الذي نهب منه، ولم يغب عنه، وبقي مخلصا لصوته المتفرد، كما إخلاصه لقضيته، فصار يمثل بوصلة التبشير بالعودة إلى الوطن، حاملا هذا الهاجس معه في ترحاله أين كان، وفي كل العواصم التي مر بها.

ليس وداعا.. ولكنه استحضار لدرويش الذي تحدى بذاكرته كل تلك الصراعات التي تريد له أن يتخلى عن هذا التاريخ المسكون فيه، والمحمل بكل زخم الأزمنة الماضية، وتدايعاتها، وفداستها، وتاريخها، وأساطيرها.. كان يكافح ويخوض معركته / ممر كتنا بسلام الكلمة والذاكرة، ضد من يريدون أن يحوو ذاكرة فلسطين والعروبة، ويبقوا على ذاكرة أحادية، تحتكر الجغرافية والتاريخ، وتجبر كل العالم لخدمتها.

كن كما أردت..  
محلقا حتى يفياك، كما كنت متأقا برؤاك ويشعر كعصفورا في فضاءات الدنيا الرحبة، شاعرا حقيقيا، تتلمس نبض العالم والإنسان وانت تدفع عن شعبك بمحية، دون أن تكون الكراهية هي عنوانك، بل جعلت من أدوات الصراع مختلفة بين يديك، ويشعر ك، وبحضورك، كما أنت الآن تجعل من الموت، ومن حالة غيابك، استدكار لحضورك، ومديحا عاليا لك، ولإبداعك، لا مرثية لرحيلك.

\* كاتب أردني  
mefleh\_aladwan@yahoo.com

فمن أين يا محمود درويش نبدأ  
التعازي

ولفياك قسوة حذاء القدس : ياويلي  
ما أطول ليالي ، وقسوة دمع رثائنا علي  
حجارة البروق تسقط سرداً وحراماً  
، وأي رغيث نقديمه لأملك التي تظن  
أن الأمريكان أجلوا موتك لكي يطول  
ظفرها فتزِيل عن البيت الأبيض وهم  
بياضه ولم تبرد قهوتها إنها تنتظرك  
برغيثها الفلسطيني الساخن سخونة  
جراحها ونواحيها ، وأنت هناك وحيداً  
غريباً تفضض جفنيك علي بياض  
ماضي الهنود خلسة من بياض البيت  
الأبيض ، ما الذي نقوله لأملك يا  
محمود

كبرت فيك الطفولة على سرير  
الغربة ونمت زائلاً على بندقيّة ريتا  
ظاناً أنه زندها ، ولم تحريك المعيون  
المسيلة ، ماذا نقول لتاريخ يا محمود  
ولم يمتنع الأصراب والأشرب من  
الحمد إلى الخليج ومن الهند إلى  
الهند أن يهدوا لك قهراً متراً يمتد  
من تراب البروق الذي ألبت في شمعك  
كل حرف نقطة ونهراً وقلة ، ودُعت  
على كل أراضين العالم قوافيك ورداً  
تظلل روح المشاقين ولم تقهر بغير  
يا محمود والأعراب الذين  
عجزوا عن استئجار متر  
صخر في البروق لجثمان  
رمز الأمة ، يقيمون أعلى  
الأبراج للأغراب والكلاب  
الحضارية ويمدون الهمم  
لما بعد قدس القدس وخور  
بكماني ذي الأصول العربية  
في المريخ ، فلا تشب علينا  
تلك صوبتنا التي لا نضل  
وأنت تعرفها وهذا رحيلك  
رحيل شاعر عربي كلما  
أشعل شمعة في خيمة  
اللاجئين اشتمل قمرأ  
للمناقي ، شاعر رأى  
جناحي الشعر تاريخ من لا  
تاريخ له فريمس صورة أمة  
من ورق خير من أخرجت  
للناس ، فمحمود درويش  
ما كان شاعر بلاط  
الشعارات الناعمة ، بل كان  
حادياً أمة تاكل نافتها  
وتركب ظلمة بسوساً إثر  
بسوس وكان يكتال شعير  
الشفائر الشوري بصناع

## في رحيل محمود درويش

حالة عربية

من أين نبدأ التعازي يا محمود ؟؟؟؟  
ونحن بني يعرب أصرب الناس تكلأ وانضرمهم دمعاً ، وعلى الرغم يا  
محمود من أننا أول شق يكأوه سميت الوجود في التاريخ منذ سقط  
من الأعلى إلى هاوية مواطنة الرمل والحرب والحرية والشعر  
النشر ، على الرغم من كل ريادتنا هي رشاء أجملنا رسالة وتاريخنا ، لا

نعرف في لحظة غيايك  
أن نيكبك ، فمرة نقول  
، لم يترك الموت للشعر  
ساقياً فيشبه التاريخ  
أننا حلفنا ولم تنترك  
ملك ريبية أننا سنبقى  
نبيكي حتى يؤوب المنخل  
،ومرة سنقيم الحداد  
على الشعراء ما أقيم  
عسيب ، فتهنئنا الرمال  
أن ما زال ظل طرفة ين  
فصدوني فصدوني.



البحر الواسع من غير زحافات عزيز  
مصرحوصنح للكنية كنياتها الجمالية..  
ويبعد للهنزية طباياها التافس... ويكرتي  
لما بعد الهزيمة عياري غرونها التي  
دونها يراد دم الإقواء وهو يجهل كل  
تأبات واقعه المسمومة بطوارئ الأخطام  
الوطنية الشائنة. فكيف به يفكر باحقية  
قصيدة النثر، ليقتد بشعره ويغدا على  
مراي قلبه يتداولها النحاسون، وهو الذي  
ما اكبر يوما إلا من لم يفتقر القيد  
إلا وانصا منه، وأي نثر يفقه أن عبيد  
الوقاق الولي لانجاس منكأوكيف له أن  
يعتد قبة بود لير ليحصب على فريسان  
الصالح، وكبرياء خير أم أخرجت إلى  
الأرض بني مرخ لا ماء ولا شجر، كيف  
يعتد قبة ازهار الشر، وهو عار من  
غزة حاشم، يفتشها نثر الضامن العربي  
أكبادا تمشي على شوك الليبرالية، وما  
كان له إلا أن يقاوم كل موت الفرائد في  
دمه، وأيوب يصيح: يا ذليلة الخير لا  
تجمل العراق عربين، هبة الصدى في  
قواحه أبويك عار من الانتقام، يلي مات  
محمود درويش ولنا أن تنتظر ألف عام  
من الضواء لتهوي مشرين نكية ونكسة  
حتى تستولك من دمعا القهور حفيدا  
متقبيا للشر.

مات محمود درويش في القرية التي  
ما حرفت صديقا وليا لأدمها مثل ظله  
على أرضها مات وهو يهب قامته  
للمايرين ويقول لصاحبه والعيون فرسي  
البطولة على شفاف الصمت من مصر  
إلى تلوان تمتع من شميم شرار سميت  
فما بعد الشمية من كلام  
فأهلك إذ يعل الروم أهلا والضيض  
مخشي الضمام، هكذا أعاد محمود  
درويش أنين القصب لريح أمهله في  
التاريخ وإننا عرب ونفعل إلا نستضيف  
الهزيمة شحيبي المنازل، ونبتقي بدلا  
بالدار خياما، وبالإخوان جيرانا، لنبكي  
الأطلال ببرقة نجد فتلو الصومال  
كباقي الوشم على ظاهري يد المروية  
ونمد أجسامنا جصورا فقل لرعاة البشر  
ناموا في النامة ليميز الرقاق بقداء بوقل  
لنزة وهي في جنن البردي والبردي عامر  
ردي السلام، فإننا إذا صاحت كل نسام  
جنين يا معصم... نرد: لا تصرخي  
معصمك خلف أبناء حرام خفالتنا  
واوا،

كم مت يا محمود درويش وكم متنا  
بعولتك ونحن نصرخ باليت لنا قلبك

للموت حين تموت .

فإن مت فقد مات ما مات وما بقي  
إلا عرش شمرع على سماء البهورة  
وهي خراب البصرة يصرخ بفرقة : مات  
ما مات فإن جمت فكل مائدة المؤتمرات  
وإن بردت تدقي على نار القرارات  
وإن رضيت ستقتل بمسارات يتمك  
الشقيق، وعلى محمود درويش أن يرسم  
حدود هزلي هذا الواقع بكلمات ذات  
شيعات زرقاء ويصرخ نوم العدو في عين  
الصديق وينفي، يا دامي العينين والكفين  
! إن الليل زائل لا غرفة التوقيف باقية  
ولا زرد السلاسل ! نهرين مات، ولم  
تمت يوما... بينهنا قتالنا لوجوب سنبلة  
تموت متملا الوادي سنابل ..!

ونحن عرب ياريس ونبيورك مرمط  
خلينا، نزرع قمحا وشعيرا متى شئنا  
، فطلنا تاريخه في امتلاك نامية الغرب  
لمعب خلينا .

وللخليل جمالها في لغة العرب وبيرفها  
محمود درويش كما يعرف، إننا عرب  
ونعرف كيف نمد النخل وتلبس الجينز  
والمخمل ونعرف كيف الجامعة العربية  
بالمراسلة تجعل، إننا عرب ولا نخل،  
أعلمناك كل كتي التاريخ وبيرنا كل  
سباق الهجن ولم يبق شاعر إلا خلطنا  
له من دمعة الهلى وطبينا بذاويه بتأويل  
نثر الحنظل في دمة ليل ريتا .

وهل كان محمود درويش إلا سائس  
الشعر بالجمال ومربي الجمال بالشعر،  
لكن ما ذنبه إن كانت قصائده مملقات  
على جدران النعمة الكريمة، ما ذنبه إن  
كانت تطفل النخوة حين تسقط البصرة  
و تافل القاهرة عن عربيتها، وتفل  
الدوحة عن الخبر المجلد للبلاد التي  
سوف تفتل

وتفتل جزيرة المراتي اللاملة للفريش  
الشعري خيما الشاعر على أية نيرة  
يكتب للحره

هزمة الرغام بالخط الكوفي الواقع  
على حدود النار خالفا لغيره لا ينم على  
نار

يخرج من جلده ليكتب للبلال القومي  
خطية طارق بن زياد بالشعر الأشقر  
وضخامة الأخ يخرج من جنوب الجنوب  
ليخيط مارون الراس بزيت الشعر

و محمود درويش يفتش في الأحرف  
المصابة بالسكري عن خادمة شريفة

للشهادة العربية

ويشدد:

تبحث عن أندلس حد  
تسقط حلب،

ماسأة محمود درويش أنا  
شاعر أعلم ذاته من غضب شجر  
رجال لم يبق من قلوبهم إلا الأسما  
على أبواب المدارس وأعلى دوا  
تخطيط الخريطة العربية التي ترق  
كل يوم بسبب تكاليفها، ولا أدري إن  
كان الجمال في الشعر العربي غير توري  
الساق بالساق، وجنس الفناء بالبكاء.  
فلن تقيبي سيدي بد أن جعلتنا بكل  
قصص الهجاء.

لو تعود فحالتنا أجمل من جمال  
الرائي، والنفاع العربي المشترك عن  
تفاضل الإقليم .

عدو، ليبيش أيامنا المديرات لكتبت  
مرة للفرح

عدو، فجزر القمر هازت هذا العام  
بصياق الهجن..

وصارت كل أيامنا هالنتين  
والجمر العربي لم يعد يفرش  
على شهداء الجنوب إن يلبسوا  
أكتافا بجيوب

عدو.. فالسيد ساركجي  
سيحج هذا العام

وراهم عقدت قرانها على  
ريال من حليب المراعي

عدو.. جريدة المروية كل  
يوم جمعة تشر شمرع في منقعة أزه  
المساء.

عدو.. استلنا قسائم المازوت فلا تفل  
من البرد كل عائلة فبرت الشتاء

عدو.. فقد حولنا مهربي المازوت إلى  
شمراء

إن تلك تخاف أن شعر تلك أصغر  
أبناء من الكتب..

وأن الموت أجمل من جمال الخطب

فتعال يا شاعر الجمال  
الجمال كالجمال في كل مصعابنا  
نجره من غير حبال ولا ينقصنا إلا  
الشمراء .

مكتوب من سوريا

رهائاته في سلة السلطة الفلسطينية (محمود عباس)، لهذا كان درويش ذكياً حين وظف السياسة لصالح تجربته الشعرية. وهكذا نجح في تحريك صورته الإعلامية وسط الجمهور، المفارقة أن هذه السلطة، شطبت (الشعر الفلسطيني الحديث)، بل الثقافة الفلسطينية كلها، واكتفت بالمرأنة على صوت محمود درويش وحده.

ولكن -للحق- ليس هذا كل الحقيقة، إذ إن النصف الثاني من الحقيقة هو موهبة محمود درويش الكبيرة، ومنجزه الشعري الضخم، فقد أدرك درويش مبكراً، أنه ليس بالسياسة وحدها، يصبح الشاعر شاعراً كبيراً، لهذا طوّر أدواؤه الفنية الشعرية، بمحاولة عميقة منه لفهم جوهر الشاعرية، أي ما الذي يجعل الشعر شعراً، وهل يكفي شعار (منقاوم)، لكي تظل القصيدة دائمة الخضرة. وهنا أجاب درويش إجابة شعرية ذكية أيضاً عن هذه الأسئلة الصعبة، لهذا حقق درويش ما يلي: ١. شعرية عالية. ٢. قدرة على التواصل مع جماهير متقلة. وعندما أصبح ماركع مسجلة، لم يمد يدها بكتكت لثقافات الزمن السياسي، هكذا، فإن نظرية الفراغ لا أساس لها من الصحة، إذا ما عاودت التقوى السياسية الفلسطينية، قراءة منجز الشعراء الآخرين، وإذا ما وقّرت لهم، نفس الإمكانيات الإعلامية بمدالة كانت مفقودة، إضافة لحوروث درويش الشعري نفسه، الذي نفترض أنه يمتلك قوة الاستمرار. نعم، محمود درويش قيمة شعرية عكبا، وقيمة تضائية، قد تختلف مع بعض أطروحاتها السياسية.

أما بالنسبة لي، فقد كتبت الشاعر الفلسطيني (ربما الوحيد)، الذي اختلف مع درويش في السنوات الأخيرة علنياً، رغم إدراكي أنه شاعر كبير موهوب، وكانت صداقتي العميقة معه في الفترة (١٩٧٢-٢٠٠٠)، صداقة شبه يومية، ولم يكن الخلاف بيننا خلافاً، وإنما كان اختلافاً، وهو أمر مشروع، ولاني كتبت وما زلت ضد (التقليد الأعمى)، والخلامة هي نحن (رملاء درويش)، ولنا خلافات، لأننا مدارس مختلفة في الشعر والسياسة.

كاتب وكاتب عربي



## محمود درويش ونظرية الفراغ

عز الدين المناصرة

رحل شاعر فلسطين الكبير محمود درويش في زمن فلسطيني صعب، ومثير للكتابة، أصني زمن (الصراع بين حركة فتح، وحركة حماس)، حيث تمازجت الحركتان، الخط الأحمر، بسفك الدم الفلسطيني، وامتنال وتعذيب أبناء الشعب الفلسطيني، بأبدي فلسطينية من قبل الطرفين. أما (اليسار) في منطقة الوسط، فلم يعد مؤثراً، بعد أن انخرط في مؤسسات المجتمع المدني، الممولة أمريكا، وأوروبياً. هكذا لا يستمع أحد للمعارضة المستقلة الحقيقية، التي ارتبطت تاريخياً بإيديولوجيا منظمة التحرير الفلسطينية، وظلت على ولائها للحساسية الشعبية، لأن السلطة الفلسطينية، اختصرت (مستقلين) تابعين لها، وللمزاج الأمريكي الإسرائيلي.

هكذا رحل محمود درويش في ظلّ نكبة الانتفاق حول مفهوم المقاومة، وهو أمر مؤسف، سيما أن درويش محبوب على (السلطة الفلسطينية)، رغم أن حجم الشعري أكبر من ذلك، فهو شاعر الشعب الفلسطيني بامتياز. المسألة الأخيرة، هي (نظرية الفراغ)



## إضاءة

### لماذا مات محمود درويش . . . ؟

د. راشد عيسى

أسألك أيها الموت، ماذا تريد من محمود درويش لتأخذه إليك هكذا بكل بساطة؟ فمقابر كل ملأى بالموتى المظلومين الذين لم يستطيعوا العيش في الحياة فعاشوا فيك. ماذا تريد من شاعر لم يعيش الحياة إنما عاشت الحياة فيه؟ محمود درويش أكبر منك على كل حال، فأنت قباض أرواح وسفك محترق وقاتل شرير. ودرويش جامع فراشات ونحال وسافي ورود ورسام أحلام الأطفال والفقراء والمهذبين في الأرض، ومغنٌ جميل للمناهي ورائع أذان وضارب ناقوس وعازف الزنّ والكانا كانا، استطاع بشعره أن يهزّ الجرح العربي الفلسطيني إلى قلب الكون وأن ينقل حزن الزيتون والتين والزيتون والفرجة إلى صدور الزرياء العالم وطغاته وسماسرة شعوبه. عرفته الدنيا من أشهر عشرة شعراء عالميين، فحسبوا له الإسرائيليون ألف حساب لأن في شعره قوة حضارية مضادة تُوقف زحف نواياهم الشريرة لابتلاع العروبة وربما استلاب جماليات الخير المطلق في كل العالم.

لم يكن درويش شاعراً عبقرياً عظيماً فحسبه بل كان شاعراً كونياً يعزّي فيح الحياة، شاعراً انتصر للجمال والعدالة والحق والفضيلة، عبّر عن محنة الإنسان في كل مكان.. عن مكابذاته

وشقائه وأحزانه وأحلامه المفتتة. فلماذا مات محمود درويش قبل أن تُقرع أجراس العودة؟

ما زالت الكلمات حيلى بنواياه الجميلة بصوره الشعرية الباذخة، بعمائه العالية المؤجلة بإيقاعات حصان أبيه، بألوان زهر اللوز. ما زال في صدر درويش حنين سحيق لقهوة أمه وخبزها وحضنها الدافئ، ما زال في شاعرته عطش لثنايحب قريته (البروة)، ولندى الصباح يتراقص على رماله في الجليل.

أيها الموت، ما لك ولحمود درويش؟ لماذا لم تتركه يكمل جملته الشعرية فأحضرته في الغياب وغيبته عن الحضور؟ ماذا فعل بك لكي تنتقم منه؟ لم يحضر درويش في المكان ولا في الجاه ولا في المنصب الدنيوي العابر، بل حضر في جبين الزمان شمساً خالدة الشروق، حضر في أنفاسنا وفي حبالق أطفالنا وفي دموع أمهاتنا، وفوق مريات الباعة المتجولين في شوارع القدس القديمة، حضر في نايات الرعاة وفي عرق الفلاحين وحزن البرتقال.

أيها الموت، لئن دفنت محمود درويش في التراب فإن شعره لن يموت، فهو يجري في دماننا وفي شرايين الدم العربي وفي مستقبلنا وبين دفاتر أطفالنا .

أيها الموت متى ستموت؟ ما أبشعك وما أظلمك !

حين تموت أيها الموت سأؤنّك بقصيدة من شعر درويش حتى تعرف كم كان يحب الحياة .

بالفكر في الصلوة العظيمة، كلاماً يفيض بها شراً قديماً لا محالة. كان في واقع الأمر يخالل الموت الذي بات يترصص به، وينصب له الفخاخ الكثيرة في الطريق. قلبه الجسور المحلق دائماً في فضاء الشعر مثل سقر، قلبه الرقيق الحالم الذي يسبح الجمال ويتصنّب بالأزهار والأغاني أصبح يخونه. ما الذي يفعله إذن شاعر عظيم يسافر مع المواصف ويستوطن فعم الشؤس كمحمود درويش مع قلب منكم أصبح بحاجة إلى الاعيب الأطفاء وأصابعهم الماكرة؟ ذلك من المرض قلت له في الزيارة الأخيرة إلى بيته قبل شهر، وأنت حين تكتب قصائدك العذبة الفاتنة فانت في قمة العافية. ابسم درويش للفكرة، ولكن الخطر كان قد بلغ مبلغه من قلب الشاعر. في تلك الزهرة انشغل بالمسألة، ورحمت أكثر بكل خلاق وجدي لخدلان القلب الذي يمكن أن يصادفه الواحد مثلاً، ماذا يحدث لو انتزع الشخص قلبه من بين أضلاعه في لحظة جنون خاصة واستبدله بقلب آخر جسور، ولكن قلبه سنبذانه مثلاً؟ خرجت من أحلام اليقظة التي كثيراً ما ألجأ إليها في معالجة المسائل الشائكة، وأيقظتني صوت درويش الساحر العذب الذي راح يتحدث عن المثبي كتاب عظيم للشعر في جميع المصور. منقت في أعماقي بفرح: ما زال معلقاً معنا، وما زالت الدنيا بغيره.

في زيارة قديمة للشاعر عام ١٩٩٨، وكان قد عاد للتو من باريس حيث خضع لعملية قلب مفتوح في ذلك الوقت، حدثنا درويش عن اشتباكه الأول مع الموت، روى لنا كيف أنه خف وحلق عالياً في تلك السماوات البيضاء في لحظة مكثفة كلفظة الشوفي وكيف أنه حين صعد في لاذة ذلك التمر قام بتعليق الأسلاك والجمال البلاستيكية التي ترتبط جسمه من يومها ظل درويش يتحصن قلبه، ويرأو قلب الموت بالشعر، عل ذلك يصمغه بشيء من الحياة، ليس من أجل يهتلقها المجعل بل من أجل أن يجد لديه مشعراً من الوقت ليكتب.

جاءت درويش، ساحر مثلي زمامنا، ملئت وبقينا على حين غرة أنها العيب والمعلم وداعاً

١٠  
١١  
١٢  
١٣  
١٤  
١٥  
١٦  
١٧  
١٨  
١٩  
٢٠  
٢١  
٢٢  
٢٣  
٢٤  
٢٥  
٢٦  
٢٧  
٢٨  
٢٩  
٣٠  
٣١  
٣٢  
٣٣  
٣٤  
٣٥  
٣٦  
٣٧  
٣٨  
٣٩  
٤٠  
٤١  
٤٢  
٤٣  
٤٤  
٤٥  
٤٦  
٤٧  
٤٨  
٤٩  
٥٠  
٥١  
٥٢  
٥٣  
٥٤  
٥٥  
٥٦  
٥٧  
٥٨  
٥٩  
٦٠  
٦١  
٦٢  
٦٣  
٦٤  
٦٥  
٦٦  
٦٧  
٦٨  
٦٩  
٧٠  
٧١  
٧٢  
٧٣  
٧٤  
٧٥  
٧٦  
٧٧  
٧٨  
٧٩  
٨٠  
٨١  
٨٢  
٨٣  
٨٤  
٨٥  
٨٦  
٨٧  
٨٨  
٨٩  
٩٠  
٩١  
٩٢  
٩٣  
٩٤  
٩٥  
٩٦  
٩٧  
٩٨  
٩٩  
١٠٠

## درويش أيها المعلم ... وداعاً

يوسف عبد العزيز

في مساء ملتبس، مساء يهطل بالزعب والأسئلة، رحل عاشق فلسطين، وشاعرها الكبير وترك وراءه يتما كاسعاً. في الساعات الأخيرة التي سبقت وفاته، كتبنا على اتصال ببعض مرافقيه في المستشفى، في البداية كانت الأمور تبدو مشجعة، فقد نجحت عملية القلب المفتوح التي خضع لها، ثم ما لبثت الأخبار أن تبدلت وذلك بعد أن تعرض لجلعتين متاجتين في الدماغ، سقط على إثرهما في غيبوبة مدوية. أخيراً وصلنا النبا الصاعق، فقد مات محمود درويش، مات الحبيب الذي تعلمنا على يديه الشعر، ووزب أرواحنا على معانقة الجمال، وقذف بها لتطير في سماء الحرية.

وتسارة من خلال سهرة عند أحد الأصدقاء. أحياناً كتبنا نذهب لزيارته في شقته المستجرة في منطقة عيرون، في كل مرة كان يستقبلنا بكل تلك الحفاوة التي يتمتع بها الزيفيون، كان يشرق بأبشامته اللامعة، ويهزخ ليمد لنا القهوة بيديه، لم تكن لديه خلعة، والواقع أنه كان حذو مثل هذه المبادئ البروجوازية، كان يجلس ويصني باهتمام للأفكار التي يتم طرحها، ثم يشارك في النقاش الدائر ويتصنّب بالكلام الجميل والشعر، في الثنويات الأخيرة كان يبدو متكدراً بعض الشيء، فقد حاصره المرض، وأصبح أمام قائمة كاملة من

الآن يحق للفلسطين أن تكيهه، وإن تتلصّب في البكاء، يحق للمجبلين أن يخفق مثل راية سوداء عظيمة ليهبط بها أشجاره ومخوره، يحق للكروم أن ينفض في عطاكه مثل فيرس مدفورة يتطلع عليها بالشهيل الوعطي وتشرذ بجنون في شعاب البحر القريب، يحق للقاصد أن تنوح على شاعرها الأجل، ويحق لنا نحن أبنائه أن نهذي في حضرة هذا الغياب القاسي، ونودو في خرافتي الشعر مثل ممسوسين فقدوا اليقين بكل شيء، فقد كان أكثر من معلم لنا وكان أكثر من أب. في زيارته المتتالية إلى عمان كنا لنقف تارة من خلال أصصة نضعها

## الانكسار السروية ٨٤ : محمود درويش

سيدر رنيسيس

السروية الانكسارية

.. **وتسال** امرأة جارتها، وهي تلمّ عن عتبة بيتها أعضانا ذاتي عظمها، إن كانت قد رأت حاصفة مرّت خلفنا فهندست السروية، تجيب الجارة مثل شاهد مرّيتك أمام المحكمة، بالقتصاد يصمّ الباب أمام أسئلة أخرى قد تنفتت الرابية في وجهها، لا، ولا جرافة!

**ولقد** مرّ يوم أو اثنان ولم يشر الأمر سوى انتباه القليلين من المابرين على حمامها؛ فحامل النظافة أحال لغز الانكسارها إلى سامها من الإهمال، وهو لذلك اليوم، فقط، راح يمشط تريتها بمكنسته حتى بان الأديم الإسفلتي كعين ماء متجلطة. ورأى المجوز ذو الشارب الكثر، بعد أن طرق بعصاه عليها طرقاً راجفة، أنها، على الأغلب، قد هربت من تعاقب الأيام. **لكن** الخسبينة المتأففة أبدأ، التي تبلى من فمها أهدت إرتياحها وهي تلوك دقة هواء يابس، راح يصطلك بأسنانها، قالت إن السروية كانت طويلة كزرافة، ولقيلة المعنى مثل مكنسة الفيار!

**أما** العاشق الذي اختلس أوّل قبلة تحت فينها، حين غيَّاته عن عيون المارة قبل أن يمزركه إلى نهر الرخام الطرى، ويبدّل ظلها براحة العجين التي استوعبته كشمرة، فقد مرّ جوار حمامها خجلاً، لكنه لم يزدد فطرة من ريقه حين قال على مسمعه، إنها لم تكن تظلل العاشقين..

**ويحتاج** حتى وفاته في تشبههما المسترق إلى أسفل الطريق الذي كانت السروية ترتديه كقبعة، نثرت الفتاة قشر الفستق المصّح على النفاضها وقالت: إن السماء اليوم خالصة لأن السروية انكسرت، وفيما كان الفتى الرقيق يحرص على ملء كفها بحفنة فستق أخرى، قال بال أكرتار: لكن السماء اليوم كاملة لأن السروية انكسرت، ميمًا أسفل الشارع ولم يصعد؛ إذ بدت السماء بعيدة أكثر مما يجب، ولم تكن رقيبتيها واضحة لكنّ تشوُّها طرا على وجهها إذ انتزعت الشامة من أسفل فمها! الطفل، فقط، من بدا عليه بعض أسى حين مرّ في إيباه من المدرسة جوار ظلها وقال بامتعاض، كنت أرسمها بلا خطأ، فإن قوامها سهل، ومضى!

\*\*\*

**كانت**، يقول طيفها في خشوع صلاة أحد بارد، قد همدت، قبل مساء، جباه النائمين في ظلها، ونابت أكف الذين يرحلون دون أن يقولوا شيئاً من صديقتهم، علّها تلويح مستفجرة، وتنبّذ عنها بدمع صفوي المجري!

**لكن** الصباح التالي، فيما يبدو، بوغت بسرعة عودة النور إليه، فتكرّر بالليل ولم يستقر في موعدة، وحين استفاق ملككلا كانت ندية ياهته قد شفلت حجم كف من فضاء السماء..

**فأض**، مطر من حاجة الغيم القليل الذي كان متواجداً ساعة النبا، وارتجت الأرض من جلبة العزين في تدافعهم ساعة الانقراض من بيت العزاء، وأمت الدنيا على هدوء، بعد أن ثابت في المدى مناجاة سروة جفّ صوتها، وهي تتحسس، مجرى صفويًا يتنّذ منها!

\*\*\*

**التفت** المرأة الصباح على جارتها، وقام حامل النظافة بعمله كالمعتاد، ودار المجوز ذو الشارب الكثر حول نفسه ولم يجر دأبها لباقه أكثر من ذلك، فمات. وتأففت الخسبينة ولم تنتبه لطعم الهواء الخشن في حلقتها، ونظر العاشق إلى مكانها الشاغر ولم يكن لذلك أي معنى في ياله، وواصل الفتى والفتاة مشيهما وقالاً كلاماً لا معنى له، والوك الذي تأسى قليلاً مر سريعاً، خفيفاً لمساعدته بقدرته على إقناع معلمه بسهولة رسم فراغ طائر!

.. **لكن** أعضاراً يثبّت في مكانها؛ من تلك التي قد تموت في حادث سير تافه، ولا يستدعي قصصها.. مجهول، ولا يطلع قربها ظلال عالية لتستحق اللبح..

• كاتب وصحافي أردني •

Nader\_rariss@yahoo.com

شايا الأعمال الإبداعية التي قدم رؤيته النقدية الإبداعية فيها سواء في متن هذا الكتاب - الذي بين أيدينا - أو من خلال كتب أخرى على شرف المصدر - من الرواية والقصة القصيرة - ساعياً إلى إبراز جمالياته، وتنوع سبل الفن في أشكاله ومدارسه المتنوعة.

ومن منطلق هذا الافتتان والغواية الموازية نقدياً - بالرواية - تلتف رؤى الكاتب لموضوع بحثه من خلال ثلاثة عشر دراسة نقدية / بحثية ترتكز على الإبداع الروائي العربي، شكلاً ومضموناً، وتبرز نقاطها المضيئة على ما يشبه خارطة إبداعية روائية عربية، تسلمت فيها الضوء الكاشف على عدة محاور تمثلها عهات / نماذج مختارة، بمناسبة، تكاد تغطي تلك الخارطة، كمميزات مكانية ونفسية وتاريخية وذاتية وسياسية.

فمن أقصى الشرق العربي، تأتي دراسة عن المكان في الرواية العراقية، ومن المغرب العربي تأتي دراسة عن رواية « الخامس » للروائي التونسي صلاح الدين بوجاء، وفيما بينهما تأتي محاور عدة تحمل رؤى نقدية عن الصمراء العربية كمكان محوري، وعن المكان وسيكولوجيته من ناحية أخرى، إلى جوار الرؤية التجريبية لدى إدوار الخراط، إضافة إلى الرؤية السياسية لدى عبد الرحمن منيف، والرؤية التاريخية لدى نجيب محفوظ، عادل كامل، وصولاً إلى محور الذات لدى الروائي السعودي يوسف المحيميد، والروائية المصرية مي خالد، كل من زاوية.

إن فنن أمام ثراء نقدي بحثي، تؤطره رؤى الكاتب النقدية، نحو تقديم بانوراما للرواية العربية المعاصرة، هي مرحلة من مراحل تجديدها، وكطاهرة يمشيها الأدب بروح الرواية، التي أطلق عليها البعض « ديوان العرب الجديد » ، وكما يشير

## «غواية الرواية» والافتتان بالسر

محمد عطية محمود

في حقل الرواية، ومنذ بواكيرها السردية الأولى، نبئت الغواية والولع والافتتان بهذا الفن الحكائي النابع من التخيل الإنساني وتجلياته السردية الرواية، فقد اهتتن به كل من قراءه، واطلع

على نصوصه قديماً وحديثاً، كما اهتتن به كل من كتب في ساحته أعمالاً إبداعية حقق من خلالها رؤيته للحياة، وشكل من متونه ومدونات عالمه الروائي الخاص بهذه الكلمات

## غواية الرواية

### دراسات في الرواية العربية

شوقي بدر يوسف

الطبعة الأولى: ٢٠١٤

ومن هذا المنكأ، تتطلق مسيرة كتاب «غواية الرواية» - الذي يقع في مائتين واثنين وخمسين صفحة من القطع المتوسط - للناقد المتميز، شوقي بدر يوسف، اهتتانا بالرواية نقداً / بحثاً، وإبداعاً موازياً يلقي ضوءاً كاشفاً على روايات لافتة، ويصدره أيضاً بإهداء لافت....

« إلى أمي وأبي وأصحاب الفضل » : بحيث يتسع فضاء الإهداء ليشمل العديد من الأشخاص، سواء مادية أو معنوية، الذين ربما أتبقى بعضهم من

## التاريخ روائياً..

يحتوي محور الرواية التاريخية، بالكتاب، بشخصية داخلنا والفرعون المصري القديم، إذ تربط الدراسة بين رواية «ملك من شماع» للروائي عادل كامل، والتي صدرت عام ١٩٨٥، وبين رواية «المائش في الحقيقة» لنجيب محفوظ، التي صدرت عام ١٩٨٥، أي بعد أربعين عاماً على اكتمال ثلاثية نجيب محفوظ التاريخية (عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة)، وأيضاً على صدور رواية عادل كامل (الذي تحصر له الدراسة أعماله الإبداعية في أربعة أعمال).

«ولحل التناهي الذي جمع بين روايتي «ملك من شماع» و«المائش في الحقيقة» هو الذي جعل خطوط هذين النصين تستمد من احتفاء الكاتبين لشخصية هذا الفرعون الشاب «إخناتون» صاحب الدعوة إلى عبادة التوحيد» ص ٣٨.

ويوضح الناقد رؤيته القائمة على ثابن وجهات النظر التي جاءت في شأن الفرعون الشاب، والتي تنوعت عليها معالجات الكاتبين، فقد صور «عادل كامل» الشخصية من منظور داعي السلام والمحبة، بينما عالجه «نجيب محفوظ» من خلال وجهات النظر من داخل صفوف أعدائه، وأيضاً من خلال المتعاطفين معه ومع رسالته... وذلك من خلال طريقة كل منهما في استعراض شخصوه للساندة في بناء العمل السردى، واختلاف بنية كل نص منهما عن الآخر وأيضاً من خلال طرح إشكاليات خاصة سواء بالفكرة أو بتقنية الكتاب، كالحقيقة المطلقة في نص «نجيب محفوظ»، وإشكالية التقاء المؤثرات الأوربية بالمؤثرات المعاصرة في نص «عادل كامل» وكذا في اختلاف كل من الروائيتين في عملية تفسير حالة إخناتون النفسية والعقلية التأملية.

بحيث تخلص الدراسة إلى حتمية المغايرة في فكر كل من الكاتبين عن الآخر، رغم المادة التاريخية الواحدة التي استندتا عليها، ولكتهما حلقتان من حلقات الجدل الثائر حول شخصية تاريخية تحولت على يد الكثيرين من المبدعين إلى مادة ثرية للتعبير والإبداع، في إشارة إلى عمل روائي آخر يستلهم المادة نفسها وهو «نظريتي وحلم

الناقد الكبير د. جابر عصفور في كتابه «زمن الرواية» - «الصادر في طبعته الثانية من مكتبة الأسرة بالقاهرة ٢٠٠٠ - وما نحن بالفعل نعيش زمن الرواية، ذلك الفن الأكثر قدرة على التقاط الخصائص النوعية لمصرنا المتوتر المعقد، ودليل ذلك ما نراه حولنا من التصاعد المتزايد لمعدلات الإبداع الروائي، وتنوع أجياله، وتعدد تياراته، وتباين آفاته».

بداية يمرض الكتاب لرواية «أفراح القبة» لـ «نجيب محفوظ»، في إطار بنائها الفني كرواية صوتية ذات أبعاد ومبدلات خاصة تعتمد على أسلوب حكى الشغوص المتوالي، والتي أفرد لها كاتبها أسلوب ضمير المخاطب، للغة السرد الرئيسية التي تبرز الأبعاد النفسية للشخصية الساردة، والتي تجلت سماتها الأسلوبية في أعمال أخرى للكاتب الكبير مثل (ميرامار، الرأيا)، وتشير الدراسة، إلى أن هذه التقنية في الكتابة، تحدث إراءاً للحدث الرئيسي في الرواية عن طريق الدوران حول حدث معين، بروايتيه من خلال عدة أصوات / وجهات نظر، مع تضفير مآلات هذه الأصوات مع بانوراما الواقع الحياتي المعيش بصورة متعددة ومتباينة.

وتطرق الدراسة إلى استخدام نجيب محفوظ، في هذا النوع من الكتابة الروائية، لمستويات ثنوية في السرد والحوار، لإبراز الصورة الفنية لما يجب أن تظهر عليه تبعاً للشخصية - بحسب بيئتها ومستواها الثقافي والتعليمي والمهني - سواء بالسلب أو الإيجاب إضافة إلى بحث بيئة الرواية كمجتمع للفنانين والعاملين في مجال المسرح من خلال تحليل شخصيات لكل فرد من أفراد الرواية المازومين، وكإحالة على مسرح الحياة أو كحياة معاشة، كأي تجربة من تجارب الحياة فهو يقتسم الدراسة من ٣٣.

«إن الرواية عمل تحكيمي يأتي معه بسلسلة من الآلات التحكيمية، وإن الفن هو استخدام أقل حجم ممكن من الحياة الخارجية من أجل بحث أعنف حركة ممكنة في الحياة الداخلية، فليست مهمة الروائي أن يقص علينا أحداثاً عظيمة، بل أن يجعل الأحداث الصغيرة ذات مغزى وحيوية مثيرة للاهتمام».

## إخناثون « لأشيرة شديدة.

بين الرواية السياسية، ورواية الصحراء تلج الدراسة ميدان الرواية السياسية لدى «عبد الرحمن منيف»، كروائي تثير كتاباته جدلاً سياسياً، بطبيعته كيميائي في القلم الأول، حيث تصدر الفصل الثالث إحدى عباراته، التي تعبر عن توجهه الأدبي قادماً من عالم السياسة المشحون.

«والمستحب لأعمال عبد الرحمن منيف يجد أن هذا الكاتب / الظاهرة قد أضاع في الرواية السياسية العربية فضاً شامخاً تتلوه فيه مناطق جديدة لم نعهدها الرواية من قبل، ومنع لنفسه خصوصية روائية اهتمت بالدرجة الأولى بعربة الإثبات وما يجب أن تكون عليه هذه الحرية» ص ٥٠.

ترصد الدراسة (إطالة) «عبد الرحمن منيف» مع مطلع سبعينات القرن العشرين، وعمله على صياغة مشروع روائي طموح عبر خلفية سياسية واقتصادية، لتتلاق أفعاله متقوية بين إبداع الصحراء، والإبداع السياسي، انتحالا إلى مرحلة التاريخ خاصة تاريخ العراق الذي استأثر بأخرواته الروائية «ثلاثة أرض السواد».

كما تبرز الدراسة ملمح السيرة الذاتية والتمالية للروائي الكبير التي ارتبطت بإبداعه، فتشير من ٦٤ إلى أنه «يفرض في الواقع العربي ويحاول البحث عن أدوات الإدانة من داخل هذا الواقع، فهو يرسم شخصيات واقعية تتنفس الأجزاء المليئة بالضياب والفوضى والإرتباك، وهو يحاول تحسين سبلها وأزمات الواقع».

كما تشير إلى رواية «شرق المتوسط» من مثله من تيار أدب السجون، والذي يدين ويواجه به المصير والاعتذار والاعتقالات السياسية، وضيق قبعة الإنسان؛

«وهذا النص يحاول أن يكون صرخة في جو الصمت، وتبنيها وارتداداً قويا نحو صلاية الذات ومعضنها الإنساني الأميل، ضد هذه الجدران الصماء التي تحوي داخلها الذات المتصدرة من ٦٠».

وتستعرض الدراسة أيضاً رواية «حين تركنا الجسر» بما ترتكز إليه من واقع عايشته المعاصر العربية كلها، ثم تعاود في موضع آخر مثابمة تلك الرؤية السياسية في رواية «الآن...هنا...أو



يمتثلون أبداً للمؤثرات والضغوط، من منطلق هذه الروح وهذا الحرص، وكما تقول الدراسة ص ٢٤٤.

دولع واقع ما عاشه الكاتب نفسه ما بين وطنه والناطقي التي يعيشها، ما هو إلا انعكاس على شخصيته ومضامين أعماله والأمكنة التي يفترها ليجسد فيها إبداعاته الروائية التي أثرت الرواية العربية بهذا التنوع الشري والخصب من النصوص الروائية .

وفي نموذج رواية « الرجع البعيد » لسفاد الكرلي، حيث تمبر الرواية عبر متن الحكاية عن أسيرة بغدادية، كنموذج للمجتمع المدني العراقي من زاوية احتشاد العلاقات الإنسانية والاجتماعية في سياق يتكئ على دورة المكان الذي يجمع الكل في بوتقة اجتماعية واحدة، كما تشير الدراسة ص ٢٤٥.

« يعيث بقدم الكاتب في هذا النص استثناءً روئياً لواقع عراقي مصمم، يجهلنا نراجه كما لو كان هما وفعلًا إنسانيًا لتغيير حقيقي يأخذ إرادته من المكان ذاته »

لتؤكد رؤية الباحث على دور المكان كإرادة فاعلة مؤثرة في تكوين العلاقات المتشابكة بين عناصره الإنسانية المتأزومة كعماد موضوعي لحياة المجتمع بامصر،

كما تشير الدراسة في ثناياها - أيضا - إلى رؤية رواية « البحث عن وليد مسعود » لجبرل إبراهيم جبرا، بما تحمله شخصيته الروائية والإنسانية من ازواجية معاناته كعسكريتي يعيش الشتات على أرض العراق كمكان للفرية والحسرة، وما يحكمه عليه تلك الشموخ من ازواجية مكان المماناة في فلسطين والعراق.

وفي رواية « زقة بن بركة » للروائي محمود سعيد، ترصد الدراسة المفهوم الوجودي الفلسفي، وثيمة البحث عن حقيقة فيما يبدو على أرض العراق / الصراع كمكان دال، وخروجوا إلى فضاء كوني تصمي الرواية إلى الدخول معه في تحد وصراع حيث « تطل العلاقات المأزومة داخل الإنسان - الذي يبدو من مفهوم سائر - ليس متفرجا على الدنيا إنما هو مشارك في البحث عن حقيقتها، من خلال شخصية ( سي الشرقي) المقصوعة في المكان العراقي المهمل، والذي يجتد متفهمه في

والمكان ومشاعر الشخصيات الواقعة في أسر محتها هي البطل في العمل الروائي « فثران بلا جهور » حيث تتمثل الوحشة والجوع ومواجهة الموت؛ تنطوئ هذا المجتمع الصحراوي الواقع تحت سطوة عوامل البيئة، والمحبة في أن معا تشيد الدراسة بالتناول الفني الطمازج، بالمفهوم الحدائي الآني، والمعاصر لتحديات الحاضر المعيش، التي أسهمت في رؤية -الكاتب التنبؤية - حيث كتبت الرواية في فترة الستينات من القرن العشرين - لتشير إلى واقع الصراع الحضاري في الوقت الحاضر بين ثنائيات ( القديم والجديد، الشرق الغرب، العلم والإيمان، لأصالة والمعاصرة ) من الإنسان إلى ذاته وإلى الحياة بمفهومها الواسع، يحس روايتي دال على تائر الروائي ببيئته المحيطة، وانعكاس تلك البيئة على رؤيته الإبداعية.

## دلالات المكان في الرواية العربية

استمرارا لحضور المكان الطمازي في الكتابات، تأتي دراسة «المكان في الرواية العراقية» لترصد نماذج لكتاب عراقيين، ترتبط كتاباتهم بصور المجتمع المدني في الرواية العراقية، والمرتبطة بالبيئة العربية ككل، في راقد من رواياتهما.

« والمكان المنيبي في الإبداع الروائي العراقي المعاصر، كما صوره كتاب الرواية العراقية، هو المكان الذي يثير إحساساً قويا بالمواطنة العراقية الأصيلة، وإحساساً آخر بالزمن العراقي الإنساني المار بسلطوة المستتارة داخل تاريخ العراق الاجتماعي والسياسي الحديث بكل ما يحمله » ص ٢٢٨.

ويعرض الكتاب في هذا الفصل، النماذج الروائية التي تتسق مع هذا المفهوم، وتطلي سماته، لتواجد المكان فيها بصورة طلفية ومؤثرة ومتنوعة : فتعطي الدراسة مع تحليل هذه النماذج؛ لتشير إلى مفهوم المكان لدى « غائب طعمة فرمان » الذي يعتمد على رؤية التمسك بالمكان كجزر، والدفاع عنه شأنه شأن الهوية والوجود، وامتداد هذه الرؤية الأصلية في كل أعماله الروائية حيث المكان كرمز يجسد دائما معاناة المبدع الروائي، وكذا معاناة أبطاله الذين لا

شرق المتوسط مرة أخرى » والتي توالي الجرف على التوتر المولم لأدب الإنسان، وتطير للمانة بشكل روئي هذ، ثم تنتهي الدراسة عند الشخصيات الروائية الرئيسية المؤثرة في كل تلك النصوص - كعلامات فارقة في معبرة الرواية العربية - وتمتددها وراثتها النفسي والاجتماعي والسياسي، لتخرج الدراسة علينا بتساؤل مهم:

هل تميم عبد الرحمن منيف شخصياته، وقال من خلالها كما ما يريد أن يقول؟

كما يقدم الناقد رؤيته عن الصعراء - كمكان مشير للإبداع - كمدخل للدراسة في فصل جديد « ولا شك أن سلطة المكان الصحراوي في حد ذاتها هي المعبر عن دلالاته ومفارقه الواقع فيه خاصة ما يرتبط بأغلب الأحيان بمغزى الحياة والموت، ففي الصعراء تبدو المفارقة واضحة والأحتمالات أكثر قوة » ص ١٧١.

ورواية « فثران بلا جهور » كنموذج روئي لرواية الصعراء، تعد صورة إبداعية من صور إبداع الروائي الليبي أحمد إبراهيم الفقيه، الذي تشير الدراسة إلى سمات عالمة الروائي بأنه: « يحكمه الصراع الدائم للإنسان بين القديم والحديث، بين الإنسان وذاته، بين الرجل والمرأة، بين الأبيض والأسود، عالم متشرد دائما يحمل أزماته على كاهله، لكنه في نفس الوقت عالم متطور يعيش المدينة والقرية كما يعيش الصعراء » ص ١٧٢.

ثم تستعرض الدراسة أعماله الروائية التي جسد فيها أزمة المثقف العربي في غريته النفسية والجسدية إلى أن يصل إلى رواياته التي بين يدي الدراسة « فثران بلا جهور »، من خلال هذا العالم المتكامل، الذي يهتد فيه الصراع بين الإنسان والطبيعة والكانات الأخرى... حيث يقول الروائي في تصديره لقصته - كما ورد بالدراسة ص ١٧٥:

«إن التجربة التي تتناولها أحداث الرواية، تجربة قريبة من وجداني، لأني كنت شاهداً من شهودها وأنا طفل في العاشرة وإحساساً بوطأة الستين التي كنت أحملها على كاهلي هو الذي حفزني لاستمادة هذا العالم الغامض في مديح الزمن الغابر واستحضار شخصوه وأحداثه ».

تخرج الدراسة برؤية أن الإنسان



والقننى التميز كما حده « ميشيل بولتور » ، ومن الملاحظ في الرواية أنها تمثل تجربة واقع المكان المدبني، كما أنها تجربة واقع لشخص استلمها الكاتب من منطقة عاش فيها وعاشها ؛ لتتفق الرؤية المكانية - كمنصر من عناصر الرواية العربية، المرتبطة بالمدينة، مع ما سبق عرضه من الروايات المرافقة

روايد أخرى...

بين التراث والتجريب

في محور آخر من محاور الكتاب، تلوح العلاقة بين تراث الحكى وحدانية النص الروائي في إبداع « صلاح الدين بوجاه » كملصق من ملامح الإبداع في تونس، حيث تحقني مسيرته الروائية بهذه الثيمة المأخوذة من ملامح الحكى بترائه العربي القديم مغلفا بالشكل الروائي الحدائي الغربي كما في رواية « الفخاش » - حيث تقبل الدراسة ص ٩٥

« لعله في تصومعه الروائي التالية خاصة بروايتي التاج والفتنر والجسد » و« الفخاش » قد استمر أيضا في الزحف على هذا الوتر، وإنتاج نمط من الإبداع الروائي يحدد فيه فضاءات جديدة للرواية العربية يأخذ له من التراث خطوطا وأبعادا متباينة في اللغة والحكي والتأويل، ويطلقه بإطار مستمد من الشكل الروائي الغربي المعاصر، ترصد الدراسة أيضا، العلاقة بين الذات والعالم، حيث تلعب على قيمة البحث عن الحقيقة كوسيلة نحو الحياة، وحيث الصرد هو اللثة والخلو.

كما تبين الدراسة أهمية شخصية النخس التي يمثلها تاج الدين فخراته، الشخصية التراثية الباحثة عن المعرفة الحقيقية، أو الرحالة الذي لا يستقر في مكان ويستمد قدرته من رغبته في النقص في حياة الآخرين كارتحال متجدد عبر المكان أو بمعنى عكسي للارتباط بالمكان الواحد، فيما يتعلق بالرؤية الكلية للمكان في الكتاب.

فذلك هي شخصيات تاج الدين فخراته التي جسدها الكاتب في نسج النص لتعمل أفاقها وتبث بمصباح ديوحين المضيق عن وجه الحقيقة للفتنير من متون المخطوطات، وراء كواليس وجدان العالم المنشود « ص ٩٨

حيث يتجلى المكان مقترنا بالسفينة

الأسطوري، كواحد على المعينة في رحلة بحث عن جنور جديدة، وتمثل المدينة بعديها التاريخي البعيد، والأني - وقت الحرب - على حد سواء، ومن خلال الصراعات النفسية التي تحكم علاقة الشخص بالرواية / المكان. « يبدأ - هذا الوافد - في افتتاح عائلته الجديد، وهذا الواقع الحاضر، الآتي بتأزماته، وعوالة الظلمة، وتناقل حالته على المكان، يعيشه ويمائشه ويبدو فيه كأنه من أبناء جلدته إنه حالة استثنائية مع الذات.

تعاقد الرواية من هذه النقطة، جميع الأحداث والشخصيات الأخرى، وتشير الدراسة فيما يلي لك إلى عناوين مؤثرة في متن الرواية، كمعالجتها لازدواجية النص، الذي يتوازى به الواقع التسجيلى / التوثيقي للمحيط الخارجي للعالم، والواقع داخليا وخارجيا في أسرحرب، وتطاحن الشخصيات وصراعا من جهة أخرى عن طريق تقنية (الكولاج) الذي جمع به الكاتب عناصر سرده الروائي داخل النص الذي يحقني بالمكان بدلالاته السيكولوجية.

أيضا تشير الدراسة إلى نزوع الروائي إلى أسطرة الواقع من خلال بعض الشخصيات التي لعبت دورا مؤثرا في النص، أيضا تشير إلى نزوع الرواية إلى الملمعية في بعض المواقع من خلال تحول البطل شبه الملمعي إلى شخصية روائية لها حضورها القوي على مستوى الحدث، كذلك تحضر الرؤية التجريبية في النص إلى جانب الواقعية في التعامل حيث تقول الدراسة: ص ١٣، ص ١٢٧ « ويعتبر نص « لا أحد ينام في الإسكندرية » من الأعمال الروائية المكتملة فيها مراحل التضج التجريبي

الرجيل إلى أقصى الغرب».

مما يبرز دور المكان العكسي كعامل طرد، وكمثل داللي على عدم احتوائه، لإنائه، و ان تقوت أسباب ذلك. وتنتهي الدراسة في هذا الفصل - الذي في توقع بعته - عند ثنائية السروائي « عبد الخالق الركابي» (الرادوق - قبل ان يحلق الباشق - سابق أيام الخلق) حيث يلعب تاريخ المكان دورا أساسيا في خلق الجو الرئيسي للروايات الثلاث، مع تمثيل البيئة العرفانية بارتباط عصري والتاريخ والمكان ليرصد تطورات سمات المكان، وعلاقته معجته من خلال أفرادها وتسلسل أجياله؛ حيث اختار المكان الواقعي المفترض لذلك - كما تقول الدراسة - ص ٢٤٧

« كمكان أثير، وعاش معه قصة حب دائم يلوح به ويتماصك معه جزءا من ثالثة، وهو جزء من مصائر وحركة وحياة الشخصيات فراح يوسع تلك الأمكنة ويزيد من انتشارها بنظرة المتأمل، والعالم الذي عاش تلك الوحدة، وعاش تلك التضاريس وشاهد تلك الملامح »

ارتباطا بين الزمن النفسي للشخصيات والزمن الطبيعي الذي تدور فيه هجلة الليل والنهار والأيام، ودواليك... مع ربط احساس تلك الشخصيات بالمكان بالاحاطات الحياتية المشحونة بالقلق والتوتر - كما تشير الدراسة أيضا إلى تكاتف المعاني لإبرز لمعطيات توهج المكان والتأثير الاجتماعي والفكري المستهدف في الإبداع الروائي في المكان المرافق « يصنف عامة -والذي يمحج بالكثير بالتهارات والبيئات الكتابية.

ثاني أهمية المكان كفضاء داللي نفسي هي رواية « لا أحد ينام في الإسكندرية » للروائي المصري إبراهيم عبد الجيد، لتؤكد على فكرة البحث والوجود والانتماء بشكل غرابي للعلاقة بين الشخص والمكان (المستباح حتى حدوده القصوى) - بحسب ما جاءت به الدراسة - التي تصدرتها في مفتحتها عبارة لتناقذ دالة على ارتباط الزمان - زمان الحرب - بالمكان - الإسكندرية - «في زمن الحرب، لا أحد ينام في الإسكندرية».

تلج الدراسة، الرواية ؛ لتكشف عن رحلة البطل الحصري / شبه

تلوح العلاقة بين تراث الحكى وحدانية النص السروائي في إبداع صلاح الدين بوجاه كملصق من ملامح الإبداع في تونس



## الرواية الحقيقية هي نظرة جديدة إلى العالم وإلى التعامل مع المجتمع بغض النظر عن كونها حكاية أو وثيقة أو تسليية أو محاكاة للواقع

للربط بين الواقع والخيال، واختزال أبعاد الزمن والتقليل بين مختلف زوايا الحاضرة والماضية والمستقلة دلالة على الاغتراب النفسي في الواقع للملأشي، «وهو ما احتجى به إدوار الخراط» التي في روايته الأولى «أما والتنين» التي كانت هي أولى محاولاته الروائية، وتبنيها لما يسمى بالحساسية الجديدة في الأدب القصصية والروائي المعاصر «ص ٧٨».

وتشير الدراسة هنا أيضا إلى قيمة البحث عن الحقيقة الضائعة، إلى جانب الحب المفقود في عالم مليء بالفوضى والتمزق، وذلك من الناحية الفكرية للنص، كما تشير إلى قيمة المفارقة التي تلعب عليها الأحداث وتعمقها في متن الرواية، وكذلك الرؤية المتخللة بحس راقٍ شفيع يمتلك لغة عالية - وإن كانت شقية في أحوال كثيرة، ومتوهجة، إلا أنها تساهم في خلق دلالات من صينها ومعانيها الحسية النابعة من واقع خاص يتكره عليه الكاتب.

في إشارة إلى أن الرواية الحقيقية هي نظرة جديدة إلى العالم وإلى التعامل مع المجتمع بغض النظر عن كونها حكاية أو وثيقة أو تسليية أو محاكاة للواقع كما تقول الدراسة في خاتمته.

### موسولوجيا الحياة

تمتد محاور الكتاب : لتشمل الواقع الاجتماعي المعاش في رواية «إسكندرية ٦٧» للروائي المصري مصطفى نصر، وما تحمله من فترة زمنية عصيبة، ارتبطت بالنكسة، واستطاع الروائي فيها أن يغير عن المعاناة الاجتماعية المزاوية للفترة التي حملت معها نذر

- ومحددا بها - فهي تجوب البحار بمخطوطاتها ومدوناتها وحكاياتها وأسرارها، ويرتعد المكان الذي التفتت والتاريخ... وذلك من خلال الصراع المحتدم بين النفس وبقية شعور النص على ظهر السفينة... ناعيك من الصراع مع عجائبية شغفوسها التي تمتد نوعها العلاقة مع الآخر الأوربي، الممثل في شخصية القبطان الإيطالي كمودج مصغر لصراع الحضارات.

« ولا شك أن البناء الفني للنص واتعلق حول اللغة التي استخدمها الكاتب يكدأ يتكره أساسا على معطيات الأشياء المسروقة داخل المعالم التراثية الموجودة في إطار الدنونات والمخطوطات المحتجى بها في نصيغ النص » ص ١٠٤، ص ١٠٠.

أيضا يأتي الحديث عن رواية «أما والتنين» لإدوار الخراط في إطار التجريب في الرواية العربية، كتموج ترصد به الدراسة تمرد الروائي الكبير على الشكل السردي المألوف، وتوجه نحو المفارقة الإبداعية أو الأدب التجريبي، الذي يبعث في الشكل، ويلعب على مستويات اللغة، ويغوص في محاولات لاختيار المضمون، كما تشير الدراسة، غوصا في قلب الواقع، وتلقيا بين كافة الآداب والفنون والعلوم على مستوى معالجة الشكل والمضمون على حد سواء في إطار تجريبي، في إشارة إلى دعوة مبكرة للكتابة عبر النوعية.

« فهو مشروع وواقع يبعث دائما عن الاختبارات الأساسية في جماليات التجربة، ويرسي قواعد ذاتية تتبع أساسا من فكر الكاتب ورؤيته، وأقصى ما تستطيع أن تعطيه أدواته، وذخيرته الثقافية والفكرية، والتعامل الخاص » يتم داخل مخزونه الثقافي الخاص » ص ٧٥.

تشير الدراسة إلى أهمية الرواية، باعتبارها خير معبر عن الرواية التجريبية في أدب إدوار الخراط؛ فهو يستخدم تكتيك تيار الوعي المتفعل في نصيغ النص من خلال شخصيتي النص المتفعلتين في بعضهما؛ لاستيطان ما يدور في وعيهما ومحاولة تأطير عالمهما المتحد بملقتهما الحسية، من خلال أربعة عشر فصلا تلعب قيمة كل منها على دلالة العنوان الخاص بكل فصل، وذلك في إطار رؤية عامة يميزها التكتيك والتشهير إلى مستوى اللغة والأداء الفني المتسق، وذلك في محاولة

الحرب والألغام التي سبقت وتلت حدوثها مباشرة.. تقول الدراسة: «ولا شك أن اختيار الكاتب للبيئة الإسكندرية الساحلية في حي بحري خاصة، وما يفرزه مجتمع الصيادين في هذا الحي المريق من خصوصية في تعاملهم مع الواقع، وما يحدث بينهم من ممارسات اجتماعية في عالمهم الخاص، كان لخدمة الحدث الرئيس للنص والتأنيق عن وقائع بعض الأحداث التي كانت تمهد للحرب » ص ١٤٨.

من هذه الزاوية تضمني الدراسة بأحاطة عن التاريخ المرتبط بعالمة المجتمع في تلك الفترة في متن الرواية التي تحاكي الواقع باعتبار أن النص الروائي من أكثر الفنون الأدبية تصافا بالواقع وتصويرا لحياة الأفراد.

وتتجلى الشريحة التي اختارها الروائي لنصه وهذه التشكيلة المجتمعية الثرية، وانتقالها - كما تشير الدراسة - إلى حيز مكاني آخر، وهو حي «سيندي بشر» لتتلاقى قيمة المكان وتتوحد مع الرؤية المجتمعية للنص الروائي، وهو ما يؤيد البداية الإبداعية للنص بتأثيل واقع الحياة

وتشير الدراسة إلى تنوع مستويات الشخصيات في السوراية ما بين الشخصيات الوطنية المؤمنة بقضية دفاعها عن وطنها، وبين الشخصيات اليهودية حالة ما تزال تعيش في حي بحري بحسها التامري على أمن وسلامة الوطن، كمؤثر دلالي على تغير نصيغ المجتمع المصري بعد النكسة.

كما ترصد الدراسة جانباً من سمات أدب الحرب كمحرك للملم الروائي. «حتى يؤكد الكاتب أنه يعبر عن وجهة نظر خاصة تلعب دلالات الواقع السياسي في ذلك الوقت من زمن الرواية، جعل جميع الشخصيات وكأنها ملتزمة حالة من الرؤية الأيديولوجية التي تراه وتبنيها القيادة السياسية» ص ١٦١.

كما تبين الدراسة لجوء الكاتب إلى التكتيك السينمائي المقسم إلى مشاهد وكادرات لتحديد انكسارات الشخصيات على الواقع المعيش. كذلك يرصد الكاتب هذا الملح الاجتماعي لدى الروائي البحريني الرائد «عبد الله خليفة» كبدع يمتلك علما يبيها اجتماعيا يمثل البحرين بخصوصيتهما ومتغيراتها، وتحولاتها، ولكل ما يكتنف جوانبها من هموم



ترتبط بالبحر والسواحل وحياة الصيد والنوص لاستخراج اللؤلؤ وتجارته، بحثاً عن ت أظهر صورة جلية لما طرأ على بنية المجتمع الأساسية وعملية التحول إلى النفط كبديل للدخول إلى عالم التقنية والمال وما يستتبعه من تطور وحراك ثقافي واجتماعي واقتصادي.

لمثل الروائي البحريني عبد الله خليفة وهو أقدم رواة البحرين حتى الآن، وأحد الذين استمروا أعمالهم في الواقع الاجتماعي لبلدته، وأحد الذين عبروا بأعمالهم القصصية والروائية عن هموم المجتمع البحريني بكل خصوصياته، لعل يعتبره الرواية البحرينية يجانب أنه يستمد خصوصياته في هذا المجال من استقلته بخصه فضاءه بالمالم البحر والفتق وما يحيط به ويتصل به » ص ٢٠٠.

تستعرض الدراسة رواية «اللائي»  
لعبد الله خليفة على أنها تمثل نمطاً  
خاصة في أعماله، ثم تلجأ إلى الرواية  
الخائفة والفرصان والمدينة» بحيث  
تختلف عن سابقتها في الشكل  
والضمالات والفكر، باستخدام اللغة ذات  
الدلالات اللفظية والمجازية، وات  
الوجه الآخر لمدينة» لعدم فوضه  
تجربة البحر في عمله الروائي الأول  
ثم تنتقل إلى رواية «الهائم والعودة»  
إلى البيئة الاجتماعية لثلاث البحر  
والفصوص.

ثم توجه الدراسة للبحث في الممار  
الفني للروايات حيث تصب على طبيعة  
المضمون الذي يمر عن البيئة ومجتمع  
البحر كعناصر تقليدية وإقني لكنه  
انتقل لفة خاصة بمفرداتها الموروثة  
من البيئة ومجتمع البحر والقوص  
والصيد، كلفة ساردة فنية مميزة عن  
هذه البنية النصية، والبيئة الطبيعية  
للصراع حتى استطاع كتّوب جسرته  
الروائية أن:

«يضع إضافات متميزة في مسيرة الرواية العربية وأن تجعلنا نضع أيدنا على علاقات لها موروثها الخاص وخصوصياتها الموروثة من صلب منطقة متميزة في الوطن العربي الكبير» ص ٢١٩.

كذلك تجدر الإشارة إلى رواية «حكايات الفصول الأربعة» للروائي الكبير «محمد جبريل» على أنها تبرز التاريخ الاجتماعي للإنسان، استناداً إلى شبكة العلاقات الاجتماعية المعقدة - كما تبين الدراسة في مقدمة فصلها

المعنونة باسم الرواية..

« لذا كانت هي نوع خاص من أحلام اليقظة، يضع فيها كاتبها من نفسه الكثير يصيرها من وقائع حياته شخصوا، وممارسات وروى وافكار، ووجهات نظر تلج عليه، وترصد المصائر المتلاحمة مع مصيره، ومن ثم فهي تعيد صياغة واقعة من جديد »

في إشارة من الدراسة إلى أن محمد جبريل يرصد في هذه الرؤية الروائية نوعاً خاصاً من أدب الحالات الاستثنائية أو أدب الشذائيات/ التضادات، التي تحمل في نسجها آلية التفاعل بين مرحلة الشباب وواقع المشيخوخة، بما يؤدي إلى العلاقة الجدلية بين الموت والحياة/كفلسفة إنسانية.

وتقسم الدراسة عناوين بحثها في الرواية إلى عنوان يحمل موقف الراوي المشارك في عرض قضايها الواقعية المتبطط من خلال ضمير المتكلم، وآخر يحمل الزمن السيكولوجي للمرد الداخلي،/الذاتي، وآخر يحمل عنوان المكان كمؤثر دلالي للعمل الروائي ليحمل إلى أن رواية «حكاية الفصول الأربعة» قد مثلت علامة جديدة متميزة في عالم محمد جبريل الروائي.

**الذات وقيمة المتواليات العددية**

ومن مطلق الذاتية المؤثرة في عمل الروائي - بهذا الصفة عامة - كامل من عوامل الدراسة الروائية تخرج لنا الدراسة برصد ملمح الذاتية، أو البحث عن الذات لدى يوسف الحيميد في «فخاخ الرائفة» فتحت «فتواف» استلاب الواقع والبعث عن الذات الضالعة توجب الدراسة في أحد أعضائها نموذجاً لإبداع الروائي السعدي ومعالجة لذات الواقعة تحت ضغط استلابها، من خلال نيمة المناوئة القصصية المتواترة التي يصاغ عنها - كما تشير الدراسة - بعضا روايات ذات إيقاع سعدي متداخل ومتقاطع الشخص والأحداث، وذلك من خلال عناوين قصصية ذات تعبير عن المضمون الكامن بضمها: لتعبير عن شرعية شبه غرائبية من الحياة، وكيفية فهي يبالغ مضمونه من ناحية الراوي والمروي عنه، من خلال البيئية التي تقرض ضمير على إتمام العمل

الروائي بظلالها وواقعها على حد  
السواء.

« لقد مثلت رواية « فطاح الرائحة » في مسيرة الرواية العربية علامة هامة من خلال النسق والمضمون والجديد الذي بثه الكاتب في نسج النص بحيث هذا النص بصمة في الرواية المسودية بصفة خاصة، وعلاقة تحسب للكاتب في مسيرته الأدبية » ص ١٩٩،

في إشارة من الدراسة الى تميز تلك التجربة الروائية، بجمعها للملامح حيوية المسرد المتوالي وتدقيقه، ومعالجتها لإشكاليات الذات وعلاقتها ببيئتها المحيطة.

وعن بوح الذات وهواجسها الأنثوية .. تتناول الدراسة روايه مقعد آخر في حالة .. إيراتة للروائية المصرية .. فاعلة .. حيث تبرز الدراسة جانب البوح الذي تتكئ عليه الكاتبة في متون كتاباتها السردية، وتشكل عليها السردى والحدود الحضوري وهواجسها الأنثوية، كرافد من روافد الذات وخيوصلها الدقيقة المؤثرة من خلال ما تعبر عنه المرأة في كتاباتها من تجارب ذاتية وأسطورية تتجلى في نصها السردى بإلحاح شديد:

« ولتَبرِ الرواية، من التَّصوُّص التي  
تقومُنا في دهايلِ النُّفوس وتضاريفها  
حيث تجسَّد لنا فُناطِقُ حُجْرَةٍ  
العديد من التفسيرات الناعمة من  
طَوَلِ الواقع العُشْبِ، ومُجْدَرِ بهذِهِ  
المنانين التي وضعنها الكاتبة لتُصنِّد  
التَّصوُّص، والكَوْنَةَ في الوقتِ نفسِ  
الْمُؤَثَّرَاتِ كُثائِبَةٍ مُتَوَارِدَةٍ في المَكُونِ  
الأساسي لهذا النصِّ الروائي، من ٢٢٢  
تُشير الدراسة إلى اسْتِخْدَامِ الكاتبة  
للمُؤنُولِ الداخلي، والْبُحْرِ الذاتي في  
رُفْعِها التَّوَاتِي كِبَارُ أَسْمَاءٍ لِلتَّعْبِيرِ  
بِاسْتِخْدَامِ التَّوَاتِي طِبَاعِيَةٍ مُعِزَّةٍ لِمَقَامِ  
الْمُصَرِّ، لِإِزْزَانِ إِبْطَارِ الْهَاجِسِ الَّذِي فِي  
كُلِّ مُتَوَاتِيَةٍ كُثَائِبَةٍ تَجَسَّدُهَا الْكَاتِبَةُ مِنْ  
خَالِ هَذَا الشَّهْدِ الَّذِي تُلَوِّحُ بِهِ تَقْنِيَةٌ  
عَلَّاهُ الزَّمَنُ التي اعتمدتها الكاتبة في  
تَأْخِيرِ رُفْعِهَا الْفَنِيَّةِ الْمُحْتَشِدَةِ بِالْمُصَرِّ  
النَّفْسِيِّ الدَّخَالِي، وَالتَّضَائِبِ الْفَنِيَّةِ  
الَّتِي أَطْرَقَهَا الْكَاتِبَةُ لِتُرْوِيَةِ نِجَاسِ  
مُتَعَدِّهِ وَتَقْطِيعِ وَتَكْثِيفِ لُغْوِي وَحَاسِ  
وَأَصْفَافٍ لِلشَّخْصِيَّاتِ مِنَ الدَّخَالِ  
وَالْخَارِجِ كَمَاوَالِ تَمِيزِ جَمَالِيَّاتِ التَّصْ  
الْمُصَرِّ،

\_\_\_\_\_

أديب و باحث مصري  
Mohamedattia\_2003@yahoo.com



ان الاجابة تؤدي الى شكر الكاتب الفرنسي ه ليو مالميث الذي بدأ هذا الجنس الادبي بكتابه « ١٢٠ طريق للمحطة » والتي نشرت في فرنسا خلال سنوات الحرب والاحتلال. ولا بد هنا من المرور سريعاً على الكاتب الذين تولوا مهمة كتابة هذا النوع من الرواية حتى الاربعينات، لكن دون ذكر أية تفاصيل عنهم، اذ انهم كانوا رموزاً لتقليد الكتاب الأمريكيين، لا اقل ولا اكثر. الا ان الادب الفرنسي في تلك الفترة لا يمكن له ان ينكر فضل هؤلاء الكتاب في تغيير مسار الرواية الفرنسية بشكل عام.

و عندما نأتي لتحليل اول ثلاثة روايات سوداء كتبت بعد الحرب باقلام فرنسية خالصة، لا بد لنا من ذكر « ستورت و جون اميلا » الذين لم يتبنوا النموذج الأمريكي، انما طوروه من اجل عرض معوم الفرنسيين واحزانهم. فروايتهم تسرد كوابيس الماضي القريب من حرب وعذاب وموت، لكن بعين فرنسية بحثة تذكرنا بالسرعات الاجتماعية والسياسية التي طابت فرنسا بطابع سبيقي الى الابد. وما بين الادب الطبيعي الذي يعتد على الواقع في سبيل جملة واضحا للفرار وما بين الرواية البوليسية التي تعتمد بشكل اساسي على حل الافعال الغامضة، تقوم الرواية السوداء على الوصل ما بين عالم الخيال والوهم وما بين الواقع الاقتصادي والاجتماعي الاليم عبر القوانين الاخلاقية الاساسية واستغلال الفقراء، وذلك كله يكون

## ولادة الرواية السوداء في فرنسا وانتشارها

ترجمة عن الفرنسية: اية الخوالدة

تعد الرواية السوداء احد انواع الاجتناس الادبية المتميزة في نوعها، اذ انها غالباً ما تدور حول قصص المخافرات والاشباح وروايات الرعب وجرائم القتل. ولدت هذه الرواية في الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٢٠، ضمن نص يدور حول الازمات الاقتصادية والاجتماعية.

والرواية الاجتماعية. مع العلم انه لا يجب الخلط بين هذه الرواية والرواية القوطية الانجليزية لاختلافهما كلياً. وهنا لا بد من التساؤل حول مدى تأثير وسيطرة الاسلوب الأمريكي على الرواية السوداء في فرنسا، الا

الا ان هذا النوع من الاداب يطرح غالباً ضمن سياق التحري الخاص، بمصاحبة المشاكل المالية، اذ ان هذا المحقق يواجه يومياً الاماكن سيئة السمعة واللمسوس ويتمرض لعنف وسوء معاملة قوات الامن المحلية.

و لقد خلد هذا الادب الكاتب سام سيهاد، فيليب مارلو، وكورماك مكارتشي، الى جانب المخرجين الأمريكيين مثل جون هستن، روبرت مونتغمري وهارولد هوك الذين قاموا بأشهر تلك الرواية عبر خلق ما يسمى بـ « الفيلم الاسود » الذي يجسد معالم وشخصيات الرواية السوداء.

### ولادة الرواية السوداء في فرنسا

ظهرت الرواية السوداء في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر، انتشرت وكثر قراؤها في القرن الذي يليه. وتتعدد الرواية السوداء التي نشأت في فرنسا من ثلاثة انواع ادبية مختلفة هي الرواية الشعبية، رواية الجرائم



Victor Hugo

Les Misérables

TOME 2 Cosette



PROFIL O UNE OUVRE

La Bête humaine

JEFF ZOLA

وكذلك في روايته « الجنية اللينة» عام ١٩٨٧ والتي نشرت ضمن الثلاثة البيضاء التي تصدر عن دار غيمارد للنشر.

#### إطلاق المهرجان الدولي للرواية السوداء تتويجا لتجاربها

و مع دخول القرن تابعت الرواية السوداء نجاحاتها المتعددة، كما وتابعت إبراز العديد من الكتاب الجدد وخصوصا الكتاب الأجانب أي الفرنكوفونيين مثل موريس دانتيك، والكتابة الجزائرية ياسمين خضرا.

وقد توج هذا النجاح عام ١٩٩٨ عندما تم إطلاق «المهرجان الدولي للرواية السوداء» والذي يقام سنويا في الفترة ما بين ٢٤ - ٢٩ من شهر حزيران، حيث يعد المربع الأهم والذي يجمع سنويا أفضل الأقاليم الفرنسية والدولية الموهوبة، وذلك من أجل عمل اللقاءات بينهم وإدارة النقاشات الشبونية في حب هذا المجال في الكتابة، إلى جانب الجمهور والقارئ الذي ما زال يتسع ويزداد عدده بشكل هائل. ولا يمكننا أنكار فضل الرواية السوداء على أشكال التعبير الأدبية الأخرى كالرسم، السينما، الرسوم المتحركة، الأعمال الخفية، الموسيقى والمسرح من خلال ما أحدثته من تأثير كبير فيها.

و يحمل مهرجان الرواية السوداء لهذا العام عنوان « الرواية السوداء : غموض ومعتقدات» لأن الرواية السوداء تعني المعتقدات، استحضار الأرواح، الطائفة والتعصب، النظام، التعودية، وجميعها مفاهيم لا بد من طرحها على طاولة النقاشات في ذلك المهرجان.

ومن الجدير بالذكر أن هناك مجلة متخصصة تصدر أثناء إقامة هذا المهرجان وتحمل عنوان « المجلة السوداء» ويتم تحريرها من قبل مرافقين وشباب يدعمهم عدد من الأساتذة، وهي الجريدة اليومية الرسمية الوحيدة التي تصدر في تلك الفترة وتتولى مهمة إيضاح برنامج الفعاليات وإمكانياتها.

صحيفة ومترجمة أرنالدة

صدرت آنذاك « شهري يبيبي» للكاتبة غاستون لورو ١٩١٢ وهي تتحدث عن مصير ملحمة جيش دموية ومخيفة للغاية.

#### المعصر الذهبي للرواية السوداء

شهدت الرواية السوداء فترة نجاح هائلة عرفت بـ « المعصر الذهبي» وذلك خلال سنوات الثمانينات، إذ أنها شهدت المزيد من الروايات التي تميزت وحقق نجاحات كبيرة كما وشهدت ولادة العديد من الكتاب الذين تميزوا بأسلوبهم وطريقة طرحهم للقضايا، حيث كانت انتاجاتهم المتتالية تحقق أعلى نسب المبيعات في السوق الأوروبية.

و في هذا الكم الكبير من الروايات السوداء الفرنسية، حاول بعض الكتاب إلغاء الحدود ما بين الرواية الكلاسيكية والرواية المعاصرة المتوازنة، وقد حاولوا هذا الأمر إبداعا عن الرواية البوليسية التقليدية، إلا أنهم خرجوا بنصوص متميزة طبعتم ضمن مجموعات الأدب العامة، على الرغم من أن اهتماماتهم تنحصر إلى الرواية البوليسية والرواية السوداء مما يدل على أن الرواية البوليسية تطفئ في أغلب الأحيان.

ومن هذه الروايات نذكر رواية «نخب سمادة القول» للكاتبة دانييل بوناك ١٩٨٥، الذي تلاعب بالكلمات والمواقف ليطبق شخصية الرواية الذي قام بلعب دور كيش الفداء لخدمة جهة مشكوك في أمرها وغير موثوق بها،



بمساعدة خيال القارئ أو بالأحرى الاعتماد عليه كليا.

من أشهر الروايات السوداء التي ظهرت ما بين ١٨٤٤ - ١٨٩٠ هي : « أسرار باريس» وأقرب سو، « البؤساء» فيكتور هيجو، « التحفة الفنية، الجوانب الانساني و أميل زولا.

وقد انفصلت جميع شخصيات هذه الروايات بالبعد والجفاء والصلاب والنكبات وحتمية الموت، كما أن الكتاب يقوم فيها على الوصف الدقيق والتوثيق للحالة الاجتماعية وتحليل مكونات النص.

#### الرواية السوداء في القرن العشرين

لقد تطور أسلوب الكتابة في هذا النوع من الروايات في بدايات القرن العشرين، إذ أصبحت الروايات ضمن إطار التسلسل، ذات أجزاء متعاقبة وأحداث متشابكة وشخصيات غامضة، مما يجعل من مهمة الكشف عن هوية القاتل والمجرم مهمة مستحيلة، ويشيع في قلب القارئ نوعا من الأوهام.

كرواية «ديكسور» للكاتبة ليهون سيزي ١٩٥٩، التي اكتشفت في قلب الباريسيين الرعب كونهم مهدين يتقدم أسراب من الباعوض الحامل لحمى التيفوس، ورواية «الأشباح» للكاتبة ماركة آلان، التي أثارت القارئ من خلال المفارقات الرائعة التي يقوم بها الشباب السرياليون، إضافة إلى إبداعاتهم وخيالهم الواسع في الشعر الأسود.

كما أن من أجمل الروايات التي



إنها لعبة الهدوء والهيجان؛ فما تريد القصة أن تصل إليه يشغل من الداخل، سواء على المستوى الشكلي أو على مستوى الأفكار والمضامين. وما يُمتد من معرفة وثقافة ذات شمولية، تتصادى، في كثير من الأحيان، مع أفكار الكاتب وآرائه المهيمنة على دراساته وأبحاثه الأكاديمية. وكل ذلك يشغل لئيمج عالماً قصصياً بنكهة خاصة، لأن الكاتب رسم طريقاً وأصر على المضي فيه دون الاكتراث بما قد يبقه. فهو، على ما يبدو، لا يهتم بما يُنتج حوله من قصص. وهذا لا يعني أنه لا يتابع الإنتاج القصصي في العالم العربي وخارجه، بل يكتب وهو مُوزع في التفكير بين شجرة أنسابه وبين القارئ

## جوارح القاص العراقي علي القاسمي جميع المجامع اللغوية العربية أو الأجنبية تجعل من أولويات اهدافها المحافظة على اللغة

إبراهيم الأحسان



علي القاسمي

يواصل الكاتب العراقي المقيم في المغرب، علي القاسمي، كتابة القصة القصيرة، ضمن مشروعه الخاص والمتشرد في بناء صوالم سردية أول ما يثيرنا فيها الاحتفاء بالحكاية وتفاصيلها؛ الحكاية بنقمتها السحرية التي تشد القارئ وتوزطه في الانخراط في مجموعة من العلاقات والمصائر، وأيضاً تضعه أمام امتحان الاختيار، كقوة وكفعالية تحافظ عليها نصوصه القصصية الخادعة بيساطتها، وبلقتها الأنثوية؛ لكنّها، مثل جبل الجليد العائم في البحر، ما تخفيه أعمق وأقوى مما تظهره. واستعارة البحر هي الدلالة القريبة عن كنه هذه القصص، وهو ما جاء، أيضاً، في عنوان إحدى مجاميعه القصصية، «صمت البحر».



الذي لا يريد أن يُضَيَّع،  
جاصلاً منه نقطة الضوء  
التي توازن كتابته وتسامح  
في استمرار إبداعه  
المردية.

وسواء اتفقنا معه في  
تصويره وذوقه أم لا، فإنه  
يصرّ على أن الكتابة  
عامة، والقصة القصيرة  
على الخصوص، لا بُدَّ أن  
تؤسّس لمجموعة من القيم  
الإنسانية، وتنخرط في  
الوجود الإنساني بشكل  
إيجابي، وتعكس التحوّلات  
الفكرية والاجتماعية؛ بمعنى  
أن تبحث عن سمو القارئ  
وسمائه، من خلال تفكيك  
مضامين عديدة، وعلاقات

متشابكة، وسط عالم مضطرب تحكمه  
الخيفة والخسارات القاحلة.

وبمناسبة صدور مجموعته  
القصصية الخامسة، «حياة سابقة»  
(الدار البيضاء: دار الثقافة، ٢٠٠٨)،  
أجرينا معه هذا الحوار في مراكش،  
المغرب، وهو أوّل حوار يجريه القاص  
علي القاسمي حول تجربته القصصية  
وعوالمه الحكائيّة..

#### الحوار

● مجال اشتغالك الأكاديمي هو  
علم المصطلح وصناعة المعجم والبحث  
اللفظي؟ كيف جئت إلى القصّة  
القصيرة؟ ومتى بدأت علاقتك بها؟  
وبماذا القصّة القصيرة بالذات؟ وما هي  
أول قصّة كتبتها؟

. علاقتي بالقصة أقدم من علاقتي  
بعلم المصطلح وصناعة المعجم. قبل  
أن ألتحق بالمدرسة الإبدائية كانت  
حكايات أمّي تشد انتباهي وتثير حب  
الاستطلاع لدي، فأستزيد بها. كانت  
تروي لي ولأخوتي الصفار حكايات  
سمتها في قريتها أو تضرنا بأحداث  
وقعت فيها. ولما كانت أحداث ثورة  
المشرين التي شاركت فيها عشرينها  
ضد المحتلين البريطانيين ما زالت  
حية في ذاكرها، فقد شكّلت قصص

يراجع ما كتبت أكتبه كل يوم ويصحح  
لي الأخطاء من كل نوع. ولا أدري أين  
أمنت تلك الأوراق اليوم.

وفيما يتعلق بسؤالك لماذا القصّة  
القصيرة بالذات، فعلى الرغم من أنني  
أكتب المقالة والنقد وانتهيت من كتابة  
رواية هي في طور المراجعة حالياً،  
فإنني أرتاح للقصّة القصيرة بوجه  
خاص، ربما لأنها مكثفة سريعة لأ  
أأخذ من وقتي كثيراً، فبعد أن تولد  
القصّة في مخيلتي، لا تحتاج مني  
أكثر من جملة واحدة لكتابتها، وجلسه  
أخري لمراجعتها وتقيحها.

● ألا ترى أن اختصاصك يؤثر على  
إبداعك وهو ما نلاحظه في لغتك  
القصصية، حيث لا تتجرأ بالدخول بها  
إلى تخوم معينة، والمغامرة بالإبداع  
فيها، لأن قصصك تعتمد كتابة  
مغامرة لا مغامرة كتابية؟ والمتتبع  
لقصصك يلاحظ الفجاءة الشامّة  
للمأرجة (المأمية)، ألا تتفق مع  
الطروحات التي تدعو إلى الاشتغال  
على الدارجة في النصوص المردية؟  
ومثل تصورك هذا علاقة بمجال  
اختصاصك باعتبارك باحثاً نقوياً؟

. نعم، تؤثر اختصاصاتي في كتابتي

البمولات والتضحية من أجل الوطن  
التي جرت في تلك الثورة، جزءاً من  
حكاياتها لنا. ولا بدّ أنه أنفّس في  
لاوعي أن القصّة قريبة الوطنية  
والبطولة، أو هي الشكل الفني التي  
تصنّف فيه حب الوطن والتضحية من  
أجله.

أما أوّل قصّة كتبها فلها قصة.  
كنت في حوالي السنة الماشرة من  
مصر، حينما كان والسدي يطمّني  
تفسير القرآن، وأسهب في تفسير  
سورة يوسف، فأتهم مشاعر الحب في  
أعمالي، الحب بأشكاله المتعددة.  
أعجبتني القصّة وما فيها من مثل  
الحب والوفاء والمفّة، فأنفقت عطاتي  
المبدئية في كتابة القصّة، وكان والسدي

الكتابة عامة، والقصّة  
القصيرة على الخصوص  
لا بد أن تؤسّس  
لمجموعة من القيم  
الإنسانية وتنخرط  
في الوجود الإنساني  
وتعكس تحولاته  
الفكرية والاجتماعية



دلالات مستحددة. وقد تصبح بعض هذه الاستعمالات المجازية، بمرور الزمن وكثرة الاستعمال، من المتلازمات النطقية (أي التغيرات الاصطلاحية) فيتمسك المتلقي أنها استعملت أول الأمر استعمالاً مجازياً. الكاتب الجديد هو الذي يفامر في العناصر اللغوية التي تنتمي إلى الدائرة المفتوحة، من أجل تطوير اللغة وطرائق التعبير بها وتوسيع دلالاتها، ويعتمد عن المفامرة في العناصر اللغوية التي تنتمي إلى الدائرة المغلقة، وذلك من أجل الحفاظ على استمرارية اللغة بوصفها حاملاً لتراث أممته وسيلة التواصل بين أبنائها في مختلف الأقطار التي تشمل فيها.

يفامر الكاتب في الإتيان باستعمالات مجازية مبتكرة ابتعاداً عن القوالب الجاهزة والعبارات المحنطة. وهو في مفامرته هذه قد ينال إعجاب القارئ إذا حافظه التوثيق، أو قد يفقد اهتمام القارئ إذا أكثر من مجازات ليست موقفة ولا تتفق وذائقة القارئ.

• تكتب قصة كلاسيكية، سواء على مستوى البناء أو على مستوى اللغة القصصية، هل يمكن أن توضع لنا تصوّر لكجنس القصة القصيرة؟

لا يوجد اليوم بناء معدّد خاص بالقصة القصيرة، كما أنه ليس ثمة تعريف متفق عليه للقصة القصيرة حيث تتمدّد تعريفاتها بعدد كتابها البارزين، ولا يوجد معيار معروف للقصة القصيرة الجديدة. وعندما عُهد الرسّام النافذ تلك الأشهر في أمريكا، جون أبدايك، أن يختار أفضل القصص الأمريكية القصيرة في القرن العشرين لتصدر في مجلّد كبير، كتب أبدايك في مقدّمه تلك المختارات قائلًا إنّه يدرك تماماً عدم وجود معيار مقبول للقصص التي يبنّي اختياراتها، ولكنّه انتهى تلك القصص التي تترك أثراً في نفس القارئ لحيويتها وقوّتها، وتضمنه بأنّها وقعت فعلاً أو أنها يمكن أن تقع، وتبهر عن واقع المجتمع ببنيته وثقافته

## يفامر الكاتب في الإتيان باستعمالات مجازية مبتكرة ابتعاداً عن القوالب الجاهزة والعبارات المحنطة

منه؟ فانا لعنت مفامراً من هذا النوع، لأن اللغة ليست ملكي وحدي وإنما هي ملك الأمة. أما إذا كنت تقصد بالمفامرة الإتيان باستعمالات مجازية جديدة غير مألوفة، فهذا ما يشده كل كاتب، ويعتمد على ملكته الإبداعية.

إن جميع المجامع اللغوية العربية أو الأجنبية تجعل من أولويات أهدافها المحافظة على اللغة، بل أستطيع أن أقول إنها تسعى إلى الحد من التطوّر اللغوي الذي هو حتمي. لماذا؟ لأنها لا تريد للغة أن تنتشر بسرعة بحيث تفقد طينتها بوصفها وسيلة تواصل بين الأجيال وأداة لنقل التراث وفهمه.

تتألف اللغة من عناصر، ينتمي بعضها إلى دائرة مغلقة وبعضها الآخر إلى دائرة مفتوحة. وأنّ عندما تكتب تستطيع أن تفامر بالعناصر التي تنتمي إلى الدائرة المفتوحة فتضيف إليها وتقص منها، ولكن ينبغي أن لا تفامر في العناصر التي تنتمي إلى الدائرة المغلقة. فالألفاظ اللغوية، مثلاً، ينتمي بعضها إلى دائرة مغلقة مثل الضمائر المتفصلة (أنا، أنت، أنته، هو، هي، هم، هن)، ولا يمكن أن تصاف إليها ضمائر جديدة. والبيض الآخر من الألفاظ ينتمي إلى دائرة مفتوحة يمكن أن تُضاف إليها مفردات ومصطلحات وألفاظ حضارية تُعبّر عن الاختراعات الجديدة وعن مستجدات الحياة (مثل: مسبح، حاسوب، هاتف محمول، إلخ..). وتنتمي إلى الدائرة المفتوحة الاستعمالات المجازية وما يصحبها من

الإبداعية، ولعندئذ أنها تؤثر فيها تأثيراً يوجبها. وأنّ ذكرت جانباً يوجباً من هذا التأثير، ذلك هو تأثير تقييدية السانتي في لغة القصص التي أكتبها، إذ أتوخى اللغة السليمة فيها أكتب، ثلاثي المزدادات بفتح، واختار التركيب النحوي بناية. فانا ممن لا يقرّون بوجود الترادف الكامل بين الألفاظ، ولهذا أتوخى استعمال كل لفظ للمعنى الذي وجد من أجله. فمثلاً، كثيراً ما تستعمل الأفعال (لسع) و (لدغ) و (نهل) كما لو كانت مترادفات تامّة الترادف، في حين أن الأصل غير ذلك. فـ (لسع) للقريب وكل ما يضرب بذنبه، و (لدغ) للحيّة وكل ما يضرب بغيه، و (نهل) للصبغ وكل ما يعض بأنابه. ومن حيث تركيب الجملة، أبذل مجهوداً لاستخدام البنية التي تصير عن المعنى بشكل واضح لا ليس فيه، إلا إذا كنت أستعمل التورية والإيهام. كما أُولي عناية خاصة لعلامات التقييد في الكتابة العربية زيادة في الإيضاح، وأعمد إلى إضافة الشكل الضروري للنصّ لزيادة مقروئته. ولعلّ صلي السائق في تعليم العربية لغير الناطقين بها هو الذي جعلني أميل إلى استعمال لغة بسيطة واضحة.

بيد أن لي تخصصات أخرى مثل دراساتي في كلية الحقوق، ودراساتي المعمّقة للتربية وعلم النفس، واهتمامي بخصايها التنموية الإنسانية وبحقوق الإنسان الناتج من اشتغالي خبيراً للأمم المتحدة مسؤولاً عن مراجعة الترجمة العربية لـ تقرير التنمية البشرية الذي يصدر عن البرنامج الإنمائي للأمم المتحدة. وكذلك تخصصي في الترجمة، فقد درست ودرّست نظرية الترجمة، وعملت مترجماً في وكالة الأنباء العراقية، وترجمت بضعة كتب أدبية وعدة مقالات من الإنجليزية والفرنسية إلى العربية.

ولكن، ما الذي تقصده بالمفامرة باللغة هي سؤال؟ هل تقصد بالمفامرات اللغوية استخدام اللهجة العامية في القصة أو تغيير القواعد الأساسية في اللغة العربية مثل هُتِلَ اللشي واستخدم صيغة الجمع بدلاً



يجمع بين التسلية والفائدة. وأنا أُلجج إلى كتابة قصة قابلة للتأويل والقرارات المتعددة. والتأويل هنا لا يقتصر على تأويل قول معين أو حدث بذاته، وإنما يشمل جميع عناصر القصة، فهو تأويل بنيوي يستغرق بنية القصة برمتها.

● كثيراً ما تحدثنا عن مسألة التجريب والتجديد، واكدتُ بأن نصوصك تعتمد التجديد، ولا علاقة لها بالتجريب، أين، في نظرك، يتجلى هذا التجديد في إبداعك القصصي؟

. التجريب مفيد وضروري لتطوير جنس القصة، وينبغي أن يطال التجريب جميع عناصر القصة: بنائها السردية، وتقنياتها، ولغتها. بيد أن المبالغة فيه تؤدي إلى صعوبة التفكيك بحيث تضيق دائرة القراء. أما التجديد فيمكن أن يقع في جميع عناصر القصة كذلك بما في ذلك الحكاية التي تعدّ عماد القصة القصيرة، إذ قد يروي الكاتب حكاية جديدة ليست مطروقة، وأما في جميع أعماله الأدبية والعلمية، أسعى إلى تقديم الجديد.

التجديد في السرد قد يطال التقنيات السردية. فمن أجل أن أكتب قصة مفتوحة على التأويل والقرارات المتعددة، استخدم تقنيات حديثة من أجل كتابة نصوص مضاعفة مزدوجة بحيث تتكون القصة الواحدة من قصتين إحداهما واقعية بلغة تقريرية والأخرى مجازية بلغة مكثفة مخزلة. ولهذا كثيراً ما استخدم تقنية الخرافات والعكاسات والتضخيمات التخيلية الرمزية.

● ما هي إرشادات الكتابة الإبداعية لنبيل؟ وما هي الهواجس التي تسكنك أثناء عملية الإبداع؟

الكتابة بالنسبة إليّ قصة عشق. هنا نسكُ كاتباً محترفاً يتعمق على أن يكتب كل يوم. أكتب فقط حينما

ما نسميه بالقصة القصيرة من أجل توسيع دائرة قرائه.

أميل شخصياً إلى كتابة قصة تحمل أكثر من قراءة واحدة، إذا أسفني الحظ. فالحقبة الجيدة في نظري هي تلك القصة التي يمكن أن يقرأها القارئ العام على المستوى الظاهر فيستمد منها الممتعة والثقافة، ويقرأها القارئ المتمرس أو الناقد على المستوى العميق أو الباطن فيتلقى منها رسالة اجتماعية أو سياسية تحمل وجهة نظر الكاتب. فالكاتب ليس مجرد بهوان أو مهرج يحاول إضحاك المتفرج فقط، وإنما هو مثقف ذو رسالة يتقدمها إلى المثقفي متسيرة في ثوب جنس أدبي

لا يوجد اليوم بناء خاص بالقصة القصيرة، كما أنه ليس ثمة تعريف متفق عليه حيث تتعدد تعريفاتها بعدد كتابها البارزين

وقضاياها وشغفه والتحوّلات الجارية فيه.

بصورة عامة، هنالك شبه اتفاق على أنّ القصة القصيرة تسرد حدثاً أو مجموعة من الأحداث تتعلق بشخصية (عادة إنسانية) وتصف ردود فعلها ومشاعرها تجاه تلك الأحداث، وهذا يعني أنّ القصة القصيرة تتوفر عادة، وليس دائماً، على عناصر ثلاثة؛ أولاً، عرض تعريف بالشخصية أو الشخص، ثانياً، نمو الحدث وتطوُّره، ثالثاً، الصراع الدرامي الذي يحتمل في مواقف الشخصية وسلوكها ومشاعرها.

وتتناول القصة القصيرة تلك العناصر بصورة مكثفة وتعالج موضوعاً واحدة، بحيث تتحرك أثراً واحداً في نفس القارئ، يُطلق عليه في مصطلحات هذا الفن «وحدة الأثر».

ولكن حتى لو استخدمت كتاب القصة القصيرة هذه العناصر في قصصهم، فإنهم يتباينون على مستوى البناء النصي بمكوناته المختلفة، وعلى مستوى مراجع السرد وزوافده. فبعد أن ظهرت القصة القصيرة الحديثة في أوروبا في القرن التاسع عشر على أيدي روادها

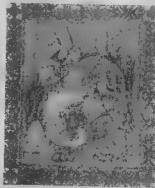
الكبار تشيخوف، الروسي، وموبسان الفرنسي، وأدغار آلن بو الأمريكي، تباينت أساليب بنائها وتقنياتها ونوعية لغتها، بحيث راحت تقترب من هذا الجنس الأدبي مرةً ومرةً أخرى، حتى أننا نستطيع القول إنّ القصة القصيرة تقع في مربع تتألف أضلاعه من: المبررة، والمسرح، والشعر، والمقالة؛ ويتباين موقفها في هذا المربع من كاتب إلى آخر ومن قصة إلى أخرى، بحيث تكون أقرب إلى ضلع من أضلاع ذلك المربع، وقلمنا تكون في وسطه. وإضافة إلى ذلك، فإن عدداً من الكتاب، مثل القاص الروائي الأمريكي جون شيفر، أخذ منذ أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات من القرن الماضي يخلط الأجناس الأدبية داخل



عليه القاصي

حياة سابقة

تصوّر



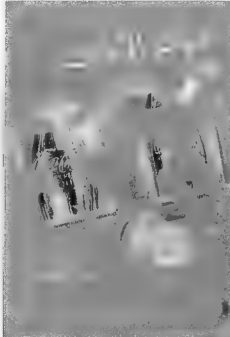
سابقاً أن أحد معايير القصة الجيدة هو نجاحها في إقناع القارئ بأن القصة قد وقعت فعلاً أو أنها يمكن أن تقع. الثانية، إن التشابه بين بعض أحداث قصصى ووقائع حياتي ناتج مما نسميه باستعادة الواقع في الكتابة. أي أن الكاتب يستعيد أحداثاً واقعية يطلق منها ويضيف إليها ويُمثل فيها خياله ليحولها إلى عمل فني.

ومع ذلك، فإننا استمتع أن أضرب لك عشرات الأمثلة من قصصى التي لا علاقة لها بسيرتي الذاتية. ومن هذه الأمثلة قصتي الطويلة «عصفورة الأمير: قصة عاطفية من طلي النسيان، للأكديان من الفتيات والفتيان» التي نشرتها مكتبة لبنان في بيروت، ٢٠٠٦. فهي تحكي قصة أمير متكرر بري عامل للاطلاع على أحوال شعبه فيقع في غرام راعية، في قرية تعاني من الجهل والفقر والمرض. وهي قصة تعلم الفتيان والفتيات حقوق الإنسان ومتطلبات التنمية البشرية، بطريقة سرية مشوقة. ولكن لك الحق كل الحق في القول إن أغلبية قصصى تقيد من المعارف التي اكتسبتها في دراساتي، وخبراتي الوظيفية العملية، وتجاربي في الحياة.

• كل مجموعة قصصية لك تركز على موضوع (تيمية) معينة (الطفولة/ الحب/ الحزن/ الموت/...)، هل هو اشتغال مسبق على هذه التيمات، كل واحدة على حدة، أم أنها جاءت بالصدفة، تريد أن تفسر لنا هذه المسألة.

. لم اشتغل على هذه الموضوعات وفق تخطيط مسبق، فقد ذكرت لك أنني لست كاتباً محترفاً، وإنما أكتب في أوقات الفراغ وأثناء استراحتي عندما أحس بالحاجة إلى الكتابة وأن لديّ ما أقول. ولكن تجمّع عندي عدد من القصص القصيرة، حوالي خمسين قصة، قبل أن أقرر نشرها في كتاب.

## يдахمني هاجس الكتابة مثل حلم مستبد : طورا بعد منتصف الليل، فيسلبني النوم، وطورا وأنا في رقة الآخرين فيحرمني من صحبتهم



• من يقرر تصوبك القصصية يحس أنه يقرر أجزاء من سيرتك الذاتية، ما سر هذا الحضور السري الذي في كتابتك؟

يمكن الإجابة على سؤالك هذا بطريقتين: الأولى، إن إحساس القارئ بأنه يقرأ في قصصى شيئاً من سيرتي الذاتية هو دليل على نجاح هذه القصص في استخدام تقنيات الإيهام المرجعي الذي يقنع القارئ بصحة ترجمة هذه القصص وواقعية أحداثها. وقد ذكرت

لتهرم في روجي رغبة الكتابة مثل زهرة ريمية كلها القدي، وتتمسك في مسمعي كلمات روجي تتصم أدني عن جميع ما في حولي من دوي وضجيج. أكتب عندما يهطل الحزن غزيراً على جزيرة قلبي تفضي به جنابته، ويغوص إلى أعماق سحيقة مغممة بالمفارات والأحياء والمرجان. حينذاك أمد قلبي إلى أعلى ما أستطيع لعله يتنفس هواءً جديداً يهني الحياة. أكتب عندما تحاصرني التجربة وترهقي وتملك عليّ حواسي وتضع على ناظري عصابة لا تجعلني أرى غيرها، فأريد أن أنخلص منها فأحولها إلى رموز

سوداء على صحيفة بيضاء، مثل سر لا نستطيع أن نتصهله وحده فتبوح به إلى أقرب الناس إليك ليخفف عنك. أكتب عندما ترمي بي الوحدة في بدهاء حائلة خالية إلا من سراب العواطف الإنسانية، فأحاول جاهداً أن أخلق بالكتابة عالماً جديداً أكثر رحمة وشفقة وخضرة، أستعيد فيه لحظات الماضي السعيد فأخلق في فضائات ترفل بالتور والمحبة والهاء.

يдахمني هاجس الكتابة مثل حلم مستبد : طورا بعد منتصف الليل فيسلبني النوم، وطورا وأنا في رقة الآخرين فيحرمني من صحبتهم. إنه كالقدر لا يرد، وكالطوفان لا يقف في وجهه سداً، وكالجنين في موعد الميلاد. حينذاك فقط تتغير الكلمات في داخلي مثل ينبوع جبلي.

يبد أنني كلما أكتب أتسامل: هل يمكنني تكثيف ما في نفسي من عواطف محترمة ومشاعر ملتهبة في رموز قليلة لها قدرة خارقة على التعبير؟ هل أستطيع أن أرسم جميع تلك الأشياء المعقدة بكلماتي البسيطة؟ هل أقدر أن أصور أحاسيسي المضطربة بحروفي العارية المكسرة؟ هل أتمكن من التوحد في تجربتي مرة أخرى فأنقلها بكل ما فيها من نار وبهاء ودموع؟ أم أن كلماتي العرجاء ستبقى معلقة في الهواء دون أن يلتقطها أحد؟





ذلك ما يحصل من اقتتال بين الأشقاء في العراق وفلسطين ولبنان والجزائر والصومال وكل مكان في الوطن العربي. وصار الحديث عن الوحدة العربية رجعياً بالياً في نظر أولئك الذين يصفقون للوحدة الأوروبية ويشيدون بها. وأمسى استعمال اللهجات العامية واللغات الأجنبية في الإعلام والتعليم والحياة العامة هو الأمر التقدمي، أما العربية الفصحى التي تصلنا نحن العرب أينما كنا بعضنا ببعض والتي تربطنا بترابنا وجذورنا، فينظر إليها بكثير من الاحتقار. وهكذا خابت جميع آمال فترة الشباب، وغلب على جيلي الشعور بالذنب، لأنه فشل في تحقيق طموحاته وخدمة أمته. وستصنع الأجيال القادمة بالفشل والخيبة.

ومن ناحية شخصية، فلنا بعد من أهلي في العراق منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وأشعر بفردية ذهنية، على الرغم من أنني ألقى كثيراً من التكريم والخلوة من أهل المغرب الذين اشتهروا بالكرم والشهامة ودمائة الخلق؛ فهم يُكرموني دائماً بآبائي بين أهلي وعشيرتي، كنت أحلم بالعودة إلى العراق عندما ينتهي الحكم الشمولي، فإذا بالاستعمار وما جليه من فوضى وقتل وتقسيم وثقافة طائفية وعرقية مفقطة تحل محله.

كنت كثيراً ما أكتب -وصفي تريوي- عن هجرات الأديمة العربية إلى أمريكا وأوروبا والخسارة التي تحيق بالأمة من جراء ذلك، ولم يشر في خلدي أن أبني وإنهني الذئبين نالاً أرعبه الشهادة الجامعية في « الذكاء الاصطناعي» في أمريكا يستقران هناك. وعندما أحذلهما عن العودة إلى الوطن يسألانني بأدب وأسى وهل تستطيع أنت أن تعود إلى العراق؟ ويضيفان أن الأبحاث العلمية التي يجريانها لا تتوفر متطلباتها في أي بلد عربي، إضافة إلى الظروف الاجتماعية والمعيشية الصعبة في بلدنا. ويقرحان عليّ أن ألتحق بهما، وهما يعلمان أنني تركت أمريكا بعد تخرجي لشدة حنني لكل ما هو عربي. وهكذا فلنا أعيش بعيداً عن أحب الناس إليّ.

في روحه وقلبه ما يستبب الاضطراب في تفكيره وسلوكه. ولكي يستطيع أن يعيش حياة مستقرة، يسعى إلى التكيف مع واقعه، والتصال مع نفسه، سابوح لك بمكتون نفسي لعل ذلك يخفف من المي ويستجيب لحب الاستطلاع لديك. أنا مصاب بخيبة كبيرة وجراح بليغة، بعضها وطني وبعضها شخصي وبعضها الآخر نفسي.

في طفولتي كنت أسمع جميع أفراد أسرتي في قريتي يتحدثون بقلق وأسى وبأسباب عن نكبة فلسطين. وشارك بعض شباب الأسرة في معارك الجيش العراقي في فلسطين، وبعضهم تطوع لمحارب مع المجاهدين. واستشهد عدد منهم خاصة ابن عمّي كاظم فتوح فقد قدم روحه فداء لفلسطين في عملية فدائية خلال معركة جنين التي انتصر فيها الجيش العراقي على المصائب الصهيونية واحتفظ بالثلث، بقيت فلسطين جرحاً نازعاً في القلب. وعندما كنت طالباً في الجامعة الأمريكية في بيروت وجامعة بيروت العربية في أواسط الستينيات كان يداهب خيالنا. نحن الطلاب العرب من جميع الأقطار العربية. أمل في تحقيق وحدة عربية تكون أساساً للتنمية الأمة العربية وعزتها وسيادة الديمقراطية والحرية فيها. كنا متفائلين بمستقبل أفضل، ولكنني الآن أرى وطني العربي يفضع لمعلومات تقسم المقسم ويماد احتلال واستعمار بعض أقطاره من جديد كبلدي العراق، والأداس من

وعندما هذمتها إلى الحاج الخادري صاحب دار الثقافة للنشر والتوزيع في الدار البيضاء، اقترح عليّ أن أقسمها إلى مجموعات قصصية صغيرة، لكي يسهل تسويقها وبها، لأن فترة القارئ العربي الشرائية محدودة، فهو لا يشتري الكتاب إذا تجاوز ثمنه عشرين درهماً (حوالي دولارين). وعندما واجهتني مشكلة تقسيم هذه القصص القصيرة، رأيت أن أصنفها طبقاً للموضوع (التيمة) التي تتناولها القصة. فنشرت بعض المجموعات في الدار البيضاء وبعضها الآخر في القاهرة. وكانت الموضوعات على الشكل التالي: ١. «مسألة إلى حبيبي» تتناول موضوع الطفولة، ٢. «صمت البحر»، تتناول موضوع الحب، ٣. «دوائر الأحزان» موضوع الحزن، ٤. «أوان الرحيل» موضوع الاحتضار والموت، ٥. «حياة سابقة» موضوع علم النفس وعلم النفس الموائم، أما مجموعتي القصصية السادسة، فمعظم قصصها تدور حول الوطن الجريح.

• ما سرّ هذه الخيبة التي حلتها في كل نصوصك القصصية، حيث اليأس والنهايات المأسوية، وتلاحظ أن أغلب نصوصك تحكمها ثيمة فقدان في تجلياتها المختلفة والمتشعبة، هل أنت واع بهذه الثيمة التي تدور في فلكها عوالم نصوصك؟ وإذا هذه الثيمة في نظرك؟ هي حين أن من يقترب منك يلاحظ العكس، هل النصوص تفرز لا وبها الخاص، وما يستمر عليه الكاتب بانسجامه مع الحياة في تناقضاتها المعقدة يخفي جراحات كثيرة؟

- نعم، أنت على صواب. إن نظريات تفسير السلوك الإنساني تميل إلى القول بأن الخبرات المكونة في اللاشعور، والشاعر والأعمال المدفونة فيه، تتسرب إلى الشعور أثناء النوم فتظهر في الأحلام. والكتابة نوع من الحلم.

إن الإنسان في معيبرته الحياتية يُصاب بخيبات وإخفاقات تترك جراحها



**كنت كثيراً ما أكتب  
-وصفي تريوي-  
عن هجرات الأديمة  
العربية إلى أمريكا  
وأوروبا والخسارة  
التي تصيق بالأمة  
من جراء ذلك**

هي طريقة التفكير وسلوكه، المنتجات الحضارية من ملبس ومساكن ومركبات ومصنوعات لخدمة الإنسان. كما استخدم الإنسان ثقافته وخبراته التي اكتسبها بالانتخاب الطبيعي عبر ملايين السنين، للتميز بين ما هو مفيد له وبين ما يعود عليه بالضرر. وسمى الأول بالخير والثاني بالشر. وعندما يعم الخير في المجتمع فيضمن حقوق الإنسان وحرياته، نستطيع أن نصف ذلك المجتمع بالمتن. وهذا هو فهمي لمصطلحات: الثقافة والحضارة والمدنية، وهي مصطلحات متجاوزة متماثلة في منظومة مفهومية واحدة. والأدب، ويضمنه اللغة التي هي وسيلة. هو جزء من الثقافة، ولا بد له أن يتنصر للخير الذي هو غاية الثقافة.

وأعود إلى موضوع غرف النوم في الأدب، فأقول إنني لا أهاب ولوج غرفة النوم ولا أتهيب، ولكني أهاب وأنا أحمل شحنة خافتة الضوء، وليس تحت أضواء كاشفة ضاعمة، هانا لمست كاتب (بورنو) ولا كاتب (إيريتيك). كما أنني لا أدين من يتناول في كتاباته الجانب السلبي في الحياة.

● كثير من نصوصك القصصية لا تنشرها إلا بعد أن تقدمها لأصدقائك لقراءتها والاستماع إلى ملاحظاتهم، كيف تتعامل مع هذه الملاحظات، وهل تعيدك إلى النصوص تمارس عليها صليحة المحو والكتابة. أريد هنا الحفر معك في هذه المسألة لأنها صادرة، فأرجو أن تقضل فيها.

- لقد تعلمت ذلك في الجامعات الغربية، خاصة في دروس مناهج الغربية، على الرغم من أن هذا التقليد له جذوره في الثقافة العربية الإسلامية، فالرسائل التي كان يبعثها طلاب العلم في الجامعات الإسلامية كالأزهر والزيوتنة والقريون، لا تُجاز حتى يراجعها عدد من الشيوخ ويبدون ملاحظاتهم عليها وتضع للتعديل والتطوير. وقد أخذت الجامعات الأوروبية هذا التقليد من الجامعات

الأمريكية إذا كتبت أنت وكثير من النقاد أن قصصني تنتهي بالخيبة والافئدة، ولعلها كذلك بلا إرادة مني، فعلي لا يتصمم بكل ما أكتب، بل للروح نصيب كبير في كلماتي. ألا يكتفي قارئنا أن يفقد المرء وطنه وأهله وأولاده وأحلامه؟

● يحسن قارئ نصوصك أنك تكتب في إطار نوع من الطهارة، ولا تقتحم غرف النوم، هل هذا يعود إلى تصور أخلاقي يحكم كتابتك؟ وتعتبر من المبدعين الذين يؤمنون بأن الأدب يجب أن يخدم الأخلاق، ويكرس مجموعة من القيم، ويساهم في البحث عن جوهر الإنسان انطلاقاً من ثنائية الخير/الشر من أجل الانتصار، بطبيعة الحال إلى الخير، كيف تنظر إلى أولئك الذين ينتصرون في إبداعاتهم للجانب السلبي في الإنسان على اعتبار أنها حقائق يتم تناولها دون الاهتمام بالأخلاق، على اعتبار أن للأدب أخلاقه الخاصة؟

- علمني والذي في صفري أن الأدب الجيد هو الذي يتناول قضايا الإنسان الجوهرية: الحياة، الحب، الموت. كان الإنسان في الأصل جزء من الطبيعة، ثم استطاع أن يفصل عنها بواسطة الثقافة. ومنذ ذلك اليوم وهو يبذل قصارى جهده في استخدام ثقافته للتحكم في الطبيعة وتسخيرها لترقية حياته ورفاهيته. فأبرزت الثقافة التي

وهناك حالة نفسية غريبة تصيبني لم أستطيع التخلص منها. هانا لا أستمتع حقاً بإمكاناتي الحادية المتواضعة، إذ كلما تناولت طعامي تذكرت علماء العراق الذين لا أستحق أن أكون تلميذاً من تلاميذهم، وهم يجلسون على قارعة الطريق عارضين كتبهم للبيع لإطعام أطفالهم، وشمرت بالذئب. وكلما جلست في دارتي المظلة على البصر، تذكرت أحرار العراق وظلمة وهم يائسون تحت التذويب في معتقلات المستعمر وسجونهم، وشمرت بالذئب. وكلما مررت بسيارتي على أناس ينتظرون وسائل النقل العامة السيئة التنظيم، في الشمس الحارقة أو تحت المطر، شمرت بالذئب. وكلما رايت متسولاً أو شخصاً يبحث في قمامة عن طعام، شمرت بالتماسة والذئب. هانا منصف طوال اليوم تقريباً. وقد حاولت أن أعالج نفسي نفسي بفضل الرصيد الذي امتلكته من دراساتي النفسية. هانا أعرف مثلاً أن التاجين من كاركه يشعرون بالذئب وكأنهم مسؤولون عن هلاك الآخرين. حاولت أن أعالج نفسي بالإيمان، فآخذت أذكر نفسي بأنني لم يكن لي يد في ما يحدث في العراق أو فلسطين، وأني لم أسرق ولم أختلس مالا وإنما امتلكت ما امتلكت من متاع متواضع بالعمل الجاد المخلص، وأن الله مقسم الأرزاق. ثم أتذكر بلدانا كانت أفقر بكثير من بلادنا العربية في الستينيات، مثل كوريا وماليزيا وسنغافورة وفنلندا، وهي بلدان زدها ودرست التنمية فيها، ورايت بأم عيني أنها موفرة الرزق لا يوجد بين أهلها معامل عن العمل ولا فقر ولا متسول، ولا هي طرفاتها قمامة ولا أرباب، وإنما رزق الله أناسها الفتي والصحة والمعرفة، إذ إن الله لا يغير ما يقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم. وعند ذلك أتممر بالذئب مرة أخرى، لأننا نحن المسلمين أو المتقين أو المسؤولين العرب. لم نستطع التغيير ولم نخدم بلادنا حقاً بسبب طمعنا في التثبث بالسلطة، وجشعنا في جمع الأموال.

كل هذه، يا إلهاهم، جراح غائرة خاغبة في حنايا الروح. ولا أستغرب

**علمني والذي في صفري أن الأدب الجيد هو الذي يتناول قضايا الإنسان الجوهرية: الحياة، الحب، الموت**

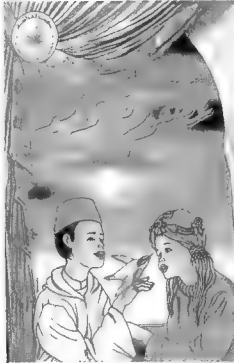
الدراسة بجامعة أوسلو هي الترويج حيث درست من ضمن ما درست، مسرحية "بيه الساكن على التل" لأبي المسرح الإسكندنافي، لودفيغ هولبرغ (١٧٥٤-١٧٨٤)، فأعجبني وشعرت بالاعتزاز لأن كاتبها استوحى فكرتها من قصص "ألف ليلة وليلة" فترجمتها إلى العربية ونشرت في بغداد عام ١٩٦٩. وقادني ولقي بقرارة الروايات البوليسية، خاصة روايات أغاثا كريستي، وحيثي لخلو الأدب العربي المعاصر من القصة البوليسية الموضوعية إلى ترجمة كتاب "القصة البوليسية" للناقد البريطاني جوليان سيمنوز. ثم ترجمت كتابين للكاتب الأمريكي أرنست همنغواي هما "الوليمة المثقلة" الذي نُشر في ثلاث طبعات في دمشق والرباط والقاهرة، و"الشيخ والبحر". كما ترجمت عدداً من قصصه القصيرة وقصصاً لكبار الكتاب الأمريكيين المعاصرين ونشرتها في كتاب "مراهن على الشاطئ الآخر: روايات القصص الأمريكية المعاصرة" الذي صدر عن دار "إفريقيا الشرق" في بيروت ودار البيضاء.

عملي في الترجمة كان قديماً احتباطياً، فكنْتُ أترجم ما يروق لي. ولكنني عندما أردت أن أقدم نماذج من القصص الأمريكية إلى القارئ العربي في كتابي "مراهن على الشاطئ الآخر"، وضعت معايير وشروط للقصص التي ينبغي أن اختارها، وهذه المعايير هي:

أولاً: أن تكون القصة لواحد من كبار الكتاب الذين أثروا في المشهد الأدبي في الولايات المتحدة الأمريكية، مثل جيمس ثيرر، شيرود اندرسون، أرنست همنغواي، جون شيغر، عزيزوف، جون أبنديله، دونالد بارلهم، توبيان ويلز، وغيرهم

ثانياً: أن تتعالج القصة إحدى مشكلات المجتمع الأمريكي أو تحولاته الفكرية والاجتماعية، مثل: التمييز

**أنا وحيد مقطوع من شجرة، كما يقولون، وإنما تغذى على ثمار جميع الأشجار التي أستطيع أن أراها أو أتمكّن منها**



السرديّة الغريبة (المرد الأمريكي)، هل من الممكن أن نتمكّننا من هذه العلاقة التي تجمع المبدع بالترجم؟ وكيف نختار ما نترجمه؟ وهل اختياري يركز على الضامين أم يعتمد معايير أخرى مثل الأسلوب، والتقنية، واللفة...؟

- نعم، ترجمت بعض النصوص التي أعجبتني جداً وفمنيت أن يشاركتني القارئ العربي في المتعة واللذة، ولم يكن اختياري في الأساس قائماً على خلة مضبوطة بل وليد المصادفة واهتماماتي الشخصية. فنقلنا كُتّ طالِباً جامعاً، أمضيت عطلة في

الإسلامية، تماماً كما تزيّن أمتدّة الجملات الأوربية في القرون الوسطى بزيّ الشيوخ المسلمين في جامعات قرطبة وإشبيلية، فالممرضة تراث مشترك بين مختلف الشعوب، ولهذا لا يخص بعضهم الحضارة بأمة من الأمم وإنما ينتموا بـ "الحضارة الإنسانية".

• كيف تختار عناوين قصصك؟ هل هي تكتيف للنص أم جزء من النص؟ هل تجد صعوبة في الاختيار؟ وهل تعاني من هذه المهمة؟ وماذا يعني لك العنوان باعتبارك كاتب قصة قصيرة؟

- العنوان هو من عتبات النص، وأنا أصدّه جزءاً أساسياً من النص، تماماً مثل اسم العلم الذي يميّز صاحبه عن الآخرين، ولكن لا ينطبق الاسم على المسمى دائماً. وأنا لم أتوصل حتى الآن إلى قاعدة ذهنية تمنيني على اختيار عنوان القصة.

• يقول خوان غويتيسولو: "إن الكاتب الذي يأخذ عمله مأخذ الجد يواجه منذ البداية، وجود الشجرة التي يطعم إلى تصنيدها، وخصوصاً إلى إغناء حياتها..." ما هي، إذن، شجرة الأنساب التي تنتمي إليها؟

إذا كان المقصود من شجرة الأنساب التي تسأل عنها المدرسة الفكرية أو السردية التي انتمى إليها والكاتب الذين أشعر بأنني أقاسمهم الأهداف والوسائل، هنا وحيد مقطوع من شجرة، كما يقولون، وإنما تغذى على ثمار جميع الأشجار التي أستطيع أن أراها أو أتمكّن منها. عدا السامة منها. ولا أتصور وجود مطابقة تامة بين كاتب وآخر في القيم والأهداف والتقنيات والوسائل بما فيها اللغة.

• ترجمت العديد من النصوص

النقدية، سواء في المشرق أو في  
المغرب، كيف تقيم هذه القراءات؟  
وما أثرها على كتابتك الإبداعية؟

- أشعر بالامتنان لأصحاب  
القراءات النقدية الذين تناولوا  
نصوصي، فالقراءة النقدية تفتح  
للنص فرصة التناغم والتكامل  
وتعطي حياة جديدة، وفي الوقت  
الذي أعزّز فيه بهذه القراءات،  
فلنأتي لا أستطيع تقييمها، بل هي  
التي تقيم نصوصي، فعندما يُنشر  
النص، يصبح في حوزة القارئ  
والناقد، والجهزة سند الملكية، كما  
تقول القاعدة القانونية. وبذلك  
النص كل الحق وكل الحرية في  
تلقّيه، وتأييله، وتقييمه، والحكم  
عليه. وتباين المقاريات النقدية  
إثراء للحركة الأدبية.

• يقول ريلكه (Rilke)، "لا تُصنع  
الأبيات الشعرية من صوافظ، بل  
من التجارب. لكي تكتب بيتاً شعرياً  
واحداً، لا بد من مشاهدة مدن كثيرة،  
وناس كثيرين، وأشياء لا حصر لها..."  
من خلال نصوصك القصصية نرى  
أنك تعتمد كخلفية لكتابتك المعيش،  
أي التجارب التي عشتها، أكثر من  
اعتمادك على القروء..

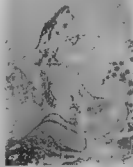
- أحسب أن المصادر الرئيسية  
للفنّ عموماً والعمل الأدبي على وجه  
الخصوص ثلاثة: المعرفة، والتجربة،  
والخيال. فهو خلطة من هذه المراجع،  
ولكن هذه الخلطة تختلط من مبدع إلى  
آخر من حيث اعتمادها على أحد هذه  
المصادر الثلاثة أكثر من غيره. والكتاب  
الجيد هو الذي يمتزج من هذه المصادر  
بمقادير تجعل من خلطته خلطة  
سحرية تأخذ بلبّ القارئ وقلبه. وعلى  
الرغم من اطلاعي على الأدب السريدي  
المعالي بشكل عام، فأننا أخضل أن  
استمد ما أكتب من تجريبي الشخصية  
وأحاسيسي الداخلية لتحتفظ حروفي  
بوجه المماناة وحرارة الصدق.

• كاتب من المغرب

(المكرر على التماسي)

## الحب والإبداع والجنون

ورقات في طبيعة الكتابة الأدبية



## المصادر الرئيسية للفنّ عموماً والعمل الأدبي على وجه الخصوص ثلاثة: المعرفة، والتجربة، والخيال

وهذا النوع من التأثر والتأثير يدخل في  
باب التناغم، كما تعلم. ولكن لم يحدث  
أن تأثرت بالحكاية، إلا مرة واحدة،  
ومن جراء فراغتي لأعمال أرنست  
همنغواي وترجمتي لبعضها، تعلمت  
بعض تقنياته السردية. وأنت تعلم أن  
همنغواي كاتب محترف أمضى حوالي  
خمس سنين في باريس وهو يتعلم أو  
يجرب تقنيات سردية جديدة. وقد  
ذكر ذلك في كتابه "الوليمة المتقلبة"  
الذي يمد رواية سير ذاتية تتناول حياة  
همنغواي في باريس بين سنتي ١٩٢٢  
و ١٩٢٦.

• تناول النقد نصوصك القصصية  
بشكل لافت، وإن تباينت هذه المقاريات

العنصري، الحروب العدوانية  
كالهروب الفيتنامية، العنف  
والعصابات، معاملة كبار السن،  
الأروثة كمرض نقص المناعة،  
الشكّر والمسدسات، ضرب  
الزوجات، إلخ.

ثالثاً، أن تمثل القصة  
إحدى المدارس الفنية في  
السرد الأمريكي، كالواقعية،  
والواقعية القدرة، والاطمئانية،  
والسريالية، وما بعد الحداثة،  
وما إلى ذلك.

الترجمة في بلادنا العربية  
شردية وليست مؤسسية.  
فليست هنالك مؤسسات تترجم  
الكتب الأجنبية إلى العربية،  
والكتب العربية إلى اللغات  
الأخرى وفق خطة مدروسة  
تحدد الأهداف والكيفية

والنوعية. الاستثناء الوحيد هو  
ما حصل في مصر مؤخراً من إنشاء  
المركز القومي للترجمة برئاسة الناقد  
الدكتور جابر صنفور، ولم نطلع على  
منهجية المركز بعد ونتمنى له التوفيق.

• هل تحسن أن هنالك تأثيراً لما  
ترجمه على إبداعك القصصية؟  
وإن يتجلى ذلك في نظرك؟

- الإنسان كالحاسوب، أو الحاسوب  
كالإنسان، فكل ما يدخل في الحاسوب  
من بيانات يمكن معالجته وفق البرنامج  
وإسترجاعه على شكل معلومات  
مُخرجة. أو ينهي القول الحاسوب  
كالإنسان، فجميع الممارف والخبرات  
والتجارب التي يكتسبها المرء تؤثر في  
توجهاته وسلوكه وأفعاله. وقد يكون  
ثمة تفاوت في ذلك بين شخص وآخر  
بسبب الفروق الفردية.

واشغالي في الترجمة، هو الآخر،  
أثر في كتابتي بلا شك. وقد لاحظتُ  
أنني إذا كتبت قصة قصيرة بعد فترة  
وجيزة من ترجمتي لإحدى القصص  
القصيرة، فلنأتي قد تأثر. بقصد أو  
دون قصد، بوعي أو بلا وعي. بأسلوبها  
أو تقنياتها أو حتى إسماعياتها أحياناً.



## سيرة الصخر

د. سهند ميهيبت

### الزاهد

جنوب الأردن إلى البتراء وطول طريق تمتد من عمان وحتى منطقة الحسيبة ينتابه إحساس بالقفز، ثمّة بقايا لأشياء مفقودة: سكة الحديد التي قصفت عمرها مبكراً، سبول الماء المتدلّدة، شجر يابس ولم يبق منه إلا رائحة لثوث في عروقه، هناك ثمّة ما يحيل الأرض إلى موات.

وما يكاد للمار عبر الدرب يحيد عن الطريق الصحراوي إلى الغرب عمر بلدة الشوبك فإنه ما يلبث أن يدرك التحضر والخصرة معاً، وفي نهاية الطريق قبل البتراء وبعد الشوبك، يكون للمار أمام خيارين، إما أن يسير يساراً في صعود إلى أذرح حيث الجبل المعروف بجبل التحكيم، حيث حوار الشرعيات كان بين أبي موسى الأشعري وعمرو بن العاص، أو عليك أن تنحدر يمينا صوب البتراء ذهاباً إلى الصخر للتكوم يمينا وكأته كان سائلاً هبط من السماء ثم جف

وليس بعيداً عن المكان إلى الجنوب الشرقي من أذرح تقع الحميمية، هناك كما يرى الكاتب مفلح العدوان: «ثمّة مثلث مقدس شكل مخاضة الأمة حين كان تختار بين خام أبي موسى الأشعري وأجنحة جعفر الطيار وولادة أبي جعفر المنصور بين مؤنّته وأذرح والحميمية». نعم، كان التكوين الأول للدول الأسورية العربية، هناك أشاح العرب بوجههم لدولة الدعوة وبدأوا باستعادة الملك العربي، وكان البسائط الأول لها حرفاً بنطياً عربي الهوى، وفي ذات الوقت الذي كان ينعقد فيه حوار الشرعيات كان في دمشق ثمّة وائب للسلطة محتج بقميص ابن عمه عثمان.

في البتراء قصة حكي، حيث الصخر هو العنوان لكل شيء، وفي كل أثر هناك سطر أو حرف ينطى كتبه إما مسافر أو محارب أو تاجر أو رما ركبدار أو عاشق، هناك ثمّة رب هيئت له كوى من صخر في طريق السيق، وهناك نقود صكّت نظهر عليها صور الحارث الثالث والرابع، وثمّة قصص حب وراء الصخر مدفونة بلا صوت.

ثمّة مستحيل في البتراء تلك الروح السائرة لدى أبناء المنطقة من يدركون بحسبهم وحسبهم وقراسنتهم حاجة الزائر، هناك يمر رؤساء الدول في مؤتمر نوبل من أمام البيوت والحلات، وتكرر لدى الشباب قصص عجيبة، حيث تبدأ الضيافة لأي رئيس بشاي بدوي (مليء بالسكّر) وتطول الجلسة إلى أن يأتي الحرس الرئاسي، هذا ما حصل مع السيد عبيد النوافلة والرئيس الأميركي بل كلنتون قبل عام في مؤتمر الحارثين على جوائز نوبل، يوماً أدرك عبيد حدس الرئيس فقال للنادل احضر الشاي البدوي الذي طلبه الرئيس كلنتون ولا تصبه إلا أمامه، وشرب عبيد قبله، عندها ضرب كلنتون على كتف عبيد، وضعك لأنه عبيد أعطاه الأمان في الشاي.

كثيرة هي القصص هناك، مثلاً لورا بوش زارت عبيد النوافلة بعد أن سمعت عنه من صحفائها، وبين هذه الغصة وتلك ثمّة سرد طويل يتلى في ليالي البتراء الطويلة ذات الصمت اللطيق، وذات الغروب المربع الذي قد يفقدك الإحساس بالدهشة، أما الشجر فهو غير متوقع، هناك تطل الشمس من جوف الصخر ترتق كعروس بحر وسط الأمواج.

بيت الأنباط أو الهيئة العربية للثقافة والتواصل الحضاري هو قصة نجاح حقيقية في البتراء وهو بحسب ما تقول مريم النصرات حلم بكل ما فيه من جمال وهي ترى أن عروبنا ختم علينا الدفاع عن الأنباط وإرثهم، وترى أن بيت الأنباط سيكون له أثر كبير في حياة الناس والثقافة والتشغيل وتضيف: «لا أفكر كم من الدخّل ستجلب البتراء، لكن أفكر بالشبي الذي يجعل البتراء كياناً نابضاً باستمرار» في البتراء لا يوجد كثير حديث عن الاستراتيجيات والخطط الشمولية، بقدر ما يوجد لدى الناس أحلام تستحق التوقف عندها والتمعن بها، هناك أيضاً بدأ حلم الحارث الرابع قبل مئات السنين، وهو رما لم يكتمل بعد، لكنه يظل نصاً مؤسساً في سيرة الصخر النبطي.

الإمارات وهو من أرسى بعضاً من رؤاه النقدية في كتابه، الرواية الإماراتية، وأثنى الكلام الصادرين عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة.. إضافة إلى كتابه الهام ممالك أخرى للحرب في القصة العربية القصيرة (٢)..  
ويبدو أن مقولة باشلار: (الشعر حلم يقظة مكتوب) قد أغرته للإقامة في بيت القصيدة أو ربما مقولة هيدجر في أن الشعر هو التسمية التأسيمية للكائن والجوهر الأشياء (٣) قد دفعت به للكتابة الشعرية التي سنها في هذه الدراسة التعرف على دعوى خطابها واستكناه مرامي الصورة في قصائدها المائلة في ديوان يأتي من جهة الشوق الذي أول ما يسترعي الانتباه فيه، عتبه النصية الأولى المتمثلة بالعنوان كما يعبر الميمولوجيون إضافة إلى الشاعر أحمد حسين حميدان، الذي يطالعنا على متن الغلاف بالحاءات الثلاث، كما يظهر في اسمه،

## تجليات الخطاب الشعري في قصائد «يأتي من جهة الشوق» للشاعر أحمد حسن حميدان

محمد نسيب مرموني

حين يأتي الشعر من جهة الشوق تنسبك  
القصيدة الجهات الأخرى بعد أن تأسرك  
بثنية حروفها وهي تجيء على براق  
الأخيلة من سدة السحر والبهاء  
لتليس أجمل الكلمات... وحين  
يشيد شاعر مرموق مثل أدونيس  
بهذه القصيدة وهي تنثر عليه  
من مبدعها أحمد حسين  
حميدان في (الهوليد  
إن) في الشارقة عام/  
٢٠٠٢/ تفريك وتراودك  
بعدها أطلت من غباها  
وخرجت إلى العلن مع  
قصائد أخرى في ديوان  
صدر مؤخراً في القاهرة (١)



أحمد حسن حميدان

بعد العديد من الإبداعات  
الأخرى المتنوعة شاء الأديب السوري  
أحمد حسين حميدان أن يبقى من  
خلالها خارج التصنيفات المنضوية  
تحت جنس أدبي معين فهو الحائز  
مرتين على جائزة اتحاد كتاب وأدباء

« وأبت في كتاب القرية ملامح السحر  
التي كانت مخبئة عن ناظري في أرض  
خلقت من طينها في أحسن تقويم،  
فكُتبت لها على سطور السفر قصة لا  
ينتهي فيها الهيام، وقصيدة لا يستقر  
فيها العشق والغرام إلا بالوصول  
واللقاء... » (٥)

وأول قصيدة يطالعها بها الديوان هي  
« سيدة السفر »، وفيها يفتخر الشاعر  
أحمد حميدان أحزانه وأشواقه، وينثر  
لغة شعرية غير مسبقة أخذت من  
دم معاناته قوام الصورة الشعرية التي  
أهداها لزوجته، يوم اضطرت لمفارقة  
الإمارات والمودة إلى حلب مؤقّتا، وهو  
الذي لا يستطيع على فراقها صبرا.  
فانثلا لها:

ترحلين أيتها الملكية

وكحل القصيدة

في عينيك

يلد من الهجر

وصدّ الخافي

فمن ذا

يشدّ دهم فؤادك

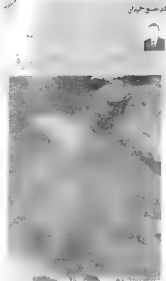
عن يومي

ويفقد وردة العشق

يفني... » (٦)

إن الدارس المدقق لهذا القطع  
الشعري وغيره أيضاً من أشعار  
حميدان، سيجد متواليّة من الصور  
الفنية، التي لها أول وليس لها آخر،  
كما سيلحظ تعريباً في اللغة، وهذا  
التعريب ليس هدماً وإفساداً، ولكنه  
إعادة بناء للغة ومفرداتها؛ إنه  
التعريب الواعي والموظّف والهادئ،  
والملتصّد إلى أمثالك حقيقي لتأصيّة  
اللغة ومفرداتها، وهذه المسألة قد أشار  
إليها الشاعر السوري « أدونيس » في  
كتابه النقدي المهم « مقدمة في الشعر  
العربي الحديث »، وأكد من خلالها أن  
الشعر يجب أن يكون إعادة بناء للغة،  
تجاوز كل ما هو منجز وقديم، إذا ما  
أراد صاحبها أن يبلغ مرتبة الإبداع  
وال تجديد.

وإذا ما عدنا إلى القصيدة نجد أن  
زوجة الشاعر مليكة متريّة على عرش  
القلب، وهذه الملكية تجر على الرّجل  
القائل ومن غير الشاعر / الزّوج /



## يفتخر الشاعر أحمد حميدان أحزانه وأشواقه، وينثر لغة شعرية غير مسبوقة أخذت من دم معاناته قوام الصورة الشعرية

قلبه وروحوه، كما أن عناوين القصائد  
جاءت تؤكد على ذلك، من مثل: سيدة  
السفر، صغار اسمك الغريب، وأحل  
أتت والمسافر أنا، أرض الغناب، سفر  
المشتاق، الوداع الأخير...، ومما لا شك  
فيه أن القرية والإقامة في الإمارات  
العربية لمدة تزيد عن خمسة عشر  
عاماً، قد أشعلت في قلب الشاعر نار  
الحب والشوق والوجد ولعلها قد أرتت  
ذلك الجمال البهي والصاحر لمعنيته  
« حلب » وقد كان غائباً عن ناظريه  
يوم كان مقعماً فيها. وفي هذا السياق  
يقول الشاعر أحمد حسين حميدان من  
خلال حوار أجرته معه الأدبية الحليبية  
« بيانكا ماضيّة » ونشر في مجلة « رأس  
الخيمة » القرية بالنسبة لي كانت كتاباً  
طالعت فيه أبجدية الحب، وقرأت على  
سطوره أغنيات جديدة للشوق إلى وطن  
ومدينة فيها مسقط قلبي »، ويضيف:

والحاء حرف مهموس، ومخرجه من  
وسط الحلق، وهو الحرف السادس من  
حروف الهجاء، وإذا ما أضفنا عشق  
حميدان وجنونه في أسرته « حلب » صار  
رجل « الصامت » الأربع...، وحين نلج  
إلى سياق خطابه الشعري نطالعنا لفته  
المتفجرة والمتشظية في كل الاتجاهات  
وهو ما يتكرّرنا بلغة الشاعر الكبير  
« محمود درويش »، مع الفارق الواضح  
في تجرية الشاعرين، وإذا ما أضفنا  
إليهما الشاعر « أدونيس » عرفنا أن  
اللغة عند حميدان ليس لها بداية  
ولا نهاية، وأنها سرّ الأسرار، ومفتاح  
الإبداع...

وقبل أن يطال علينا بقصائده، يهدّد  
لنا بافتتاحية بمنوان:

« فاتحة من ورد عينها »، مشيراً  
إلى أنها مقدمة للكتاب، وليست من  
قصائد المجموعة، ومع ذلك فإننا نرى  
في هذه المقدمة نصاً شعرياً نثرياً على  
درجة عالية من الإبداع والتجديد.  
يقول فيها:

أنا من يدخل كروم اللغة

في الصباحات الأولى

وفي المساءات بلا استئذان

وأنا من يأتي من جهة الضوق

ويتسلل من أبواب الليل

إلى ودة الكلام

المراة التي استولت على كلي

وملاقتي صغراً وسهراً... » (٨)

سنة وصمرون نصاً شعرياً في  
قوام الديوان، وإذا ما أضفنا المقدمة،  
وحسينها نصاً شعرياً صار عندها  
سبعة وعشرين، تمتد على أكثر من مئة  
وعشر صفحات من القطع المتوسط.

ويلاحظ الدارس أن القصائد مكتوبة  
بين الأعوام (١٩٩٠ - ٢٠٠٥)، وقد  
تم إنجاز معظمها أثناء تواجد الشاعر  
في الإمارات العربية المتحدة، ما عدا  
المقدمة وثلاث قصائد كتبها الشاعر  
في مسقط قلبه وروحوه « حلب »،  
وعلى هذا الأساس فإن القرية والسفر  
والرحيل هي القاسم المشترك الأعظم  
للقصائد، والبصمة الأكثر تميزاً  
في أشعار حميدان، ولهذا نجد في  
مجمعه الشعري كثيراً من الألفاظ  
التي تشي بنار القرية، التي تستمر في



العاشق/ المقتول يوردة عشقه؟

إن فراق الحبيبة/ الزوجة كان مثل حكم الإعدام بحق الشاعر، ولذلك فهو يرى في الليل حبلاً يتدلى قبل الغروب، لينفذ فيه حكم الموت. وفي ذلك يقول الشاعر مخاطباً توأم روحه:

وتسافرين صوب حدود البحر

ترتديك الأغنيات

وأرحل أنا

بين ضفاف الحلم

تجلتني الأمنيات

هاجاني حبل الليل

تدأى قبل الغروب

شدّ خصص عينيك عني

فأرى أين تُفك الغمام

دليني

أين اتكأ

أنت يا مليكتي

سيدة السفر. (٧)

والكلام عند الشاعر حميدان عالم قائم بعد ذاته، وهو الوجه الآخر للغة؛ فإذا كانت اللغة هي ذلك المسفوح فوق صفحات الكتاب والمجلات والصحف، فإن الكلام هو ذلك المترافص فوق الشفاه، المنطوق بكل اللغات، لذلك نجد غزلاً خاصاً من الشاعر بالكلام، وقد استطاع أن نصفي له في قصائده الأخرى: وردة الكلام، عصفورة الكلام، منقار الكلام، أنثى الكلام... وهذا يدل على أهمية الكلام في المعجم الشعري لديه.



وفي قصيدته المبهمة « عصفور الكلام » نجد أيضاً ما جسس السفر والتمد والغياب يلح من جديد، وتكرر لدى الشاعر الفاظ مثل: طار، بهما، شردت، الغياب، مدن الروح، غاب، ووجدت، الحصار، التيه...

إن الشاعر عصفور ينثر ورد الكلام فوق أغصان روحه المندبة، المكتوبة بنار الهجر والغربة والسفر:

بعيداً

إلى دمه

طار عصفور الكلام

كسر الصمت

غنى

## تلح الغربية أكثر فاكثر على الشاعر

إنه غريب هناك

في « الخليج »

تأشبه بين عشرات،

بل مئات الجنسيات

السوافدة، وصار

غريباً في مدينته

وفي الكروم أدين

شردت عن مرأياها

عروس الفصول

وفي مينيه

كحل الغياب شفا

تاه بريمه

في مدن الروح. (٨)

ونجد من الوفاء أن تشير إلى تلك المتلازمة من الصور الفنية، والتي لا تشكل تراكماً مجانياً، ولكن تجانساً وثقافاً وتفاعلاً فيما بينها، نتقدم لنا القصيدة، في نهاية المطاف، في أبهى حلها ومصورها؛ فالكلام عصفور، والصمت ينكسر، والكروم تثن، وعروس الفصول تشرد، وكحل الغياب يفقو، ويته في مدن الروح...

إن هذا التآلف والتجانس في نثائية تلك الصور الفنية يشكل ما يمكن أن يسمى « خلطة سرية » من الألفية، تميز الشاعر حميدان عن غيره من الشعراء، ولعلها تذكرنا بجيل الرواد والمخالفة الذين كانت الصور الفنية والإبداعية لديهم سلسلة تكاد لا تنقهي، من أمثال عمر أبو ريشة، ومحمود درويش، ونزار قباني...

ويبلغ « التوتر العالي » للغة ذروته في قصيدة « يأتي من جهة الشوق » وهي القصيدة المهداة إلى روح والد الشاعر، الذي ملك جهات الشوق في قلبه، ثم رحل، والتي تحمل أيضاً عنوان الديوان.

وحين تحاصر الغربة شاعرنا المرهف الرقيق المشاعر والأحاسيس، وتضيق

بكل ثقلها على روحه، يهرب إلى حضن والده، مثل طفل صغير، ليجد فيه الخلاص، والملاذ الآمن، والحضن الدافئ، وهو يخاطبه:

إليك

يا أيها المليك

جئت

أفتح أبواب الليل

إلى جرح الصقار

فاخبرني

لن سأسكو هؤلاء

إنهم يسرقون مصابيح وجهك

من دمي

يرقصون

كلما هبت رياح السموم

لإطفاء الشموع. (٩)

وتلح الغربة أكثر فاكثر على الشاعر، إنه غريب هناك في « الخليج »، تأله بين عشرات، بل مئات الجنسيات الوافدة، وصار غريباً في مدينته «حلب» التي يشعشعها حتى النخاع، ويعملها نسفاً يجري في دمه؛ وعطلة الصيف التي يقضيها مع الأهل والأصعاب سرعان ما تعصف، وما إن يحل المسافر حقائق سفره، حتى يلهمه الصيف العطلة، ويجد المسافر نفسه يهزم حوائجه من جديد، ويلهجه تفريرة لتضج بالحزن، يستسلم الشاعر لتفرد الأهم، ويناجي روحه بقوله « صار اسمك الغريب » ونقتطف من هذه القصيدة:

كلهم رحلوا

إلى جزر اللائ

الآن

وحده

خرجت

من جلد القبيلة

كنت غريباً

وصار اسمك الغريب

لم تربلاد العجائب

تفاحة من اليافوت

ولا دائية من عنقايد الذهب. (١٠)

ويلجأ الشاعر إلى استهزام التاريخ العربي المجهد، ليقتبس منه شملة



## أنتى الكلام

مباحث في القصيدة النثرية الإماراتية الحديثة



لن تركتها القبيلة

في ليل الحصار

سقط السيف على الجدار

وعلى الرمال

دم القصيدة (١٢)

ومن الإسقاط التاريخي إلى الاقتباس من القرآن الكريم، ذلك الإرث الخالد والشري والعظيم، وشاعرنا حميدان مثل النحلة تمص رحيق الكلام من هنا وهناك، ومن كل زهرة فواحة، ووردة معطرة، وفي قصيدته المميزة « آهيك على هيكل دمي ملكا » يلج عليه هاجس الرحيل، والمراكب التي تحمل بهيدا عن الوطن، فيرى في وطنه جنة وفريوسا مفقودا، ويرى في غربته أنهارا من الجحيم لا تطاق، يقول الشاعر مخاطبا

تضيه ليلى البهيم والطويل، ويجد في « عنتره » معادله الموضوعي كرمز غني في أبعاد الدلالة التي شكلت في تاريخنا العربي والإنساني انعطافة هامة في الثورة على الرق والعبودية التي أحاطت بفترة بسبب سواد بشرته وهو ما جعله يخوض بذاته معركة الحرية ويكون فيها الأسبق في التنديد - بما يسمى اليوم - بسياسة التمييز العرقي المنصري. وفي استلهام ذلك يقول الشاعر في قصيدة « عنتره »:

قالوا بعد حرق الخيام

أغارث

على عيس القبائل

وقالوا

سيد القوم

يحمل بالنصر

لكنه لا يقاتل

أطلق عنتره صرخته الأخيرة

يا عيل

يا أسرتي

وأنت الأسيرة

من ترك هطرك للغريب

وكحل عينيك

بفي أي العين (١١)

ولعلنا يمكن أن نخلص هنا نوعاً من التوحيد والتناس بين عنتره / والشاعر نفسه، وبين المحبوبة عيلة / وحلب، وكذلك بين معاناة عنتره القاسية / وأغتراب شاعرنا عن وطنه؛ إن هذا التماس « الروحي » غني جداً وثري، ويمكن إسقاطه أيضاً على ما ضاع من أراضٍ ومقدرات؛ لقد استكرر « عنتره » وقوع « عيلاه » في الأسر بيد الأعداء، فكيف نقبل نحن ونرضى بوقوع أراضينا ومقدراتنا بيد الأوغاد والأندال؟

لذلك نرى الشاعر يقدم متوالية من الأسئلة الاستكبارية حول الأسيرة الغالية « عيلة » وهي هنا معادل موضوعي للأرض والمرضى والشرف وكل المقدسات:

والضفائر الجميلة

يا سيني

لن ستكون

حبيبته الخالدة « حلب »:

أنت يا سيدة الدنيا

جنة

كلما أتيتك من جميعي

لأسترد من سارقي

فاكهي المشتاة

رمثني الجحيم إلى الجحيم

كلما هز إليك قلبي

بغصن الحلم

تساقط عنقايد السعير (١٣)

ويتضح الاقتباس في المقطع الأخير من القصيدة من سورة مريم، وهو اقتباس موفق، إن دل على شيء فإنما يدل على عمق مخزون الشاعر من الموروث الديني والتاريخي والأدبي، وهذا ما يكسب نضجاً الشمري غنى وبراء، ويمسح بسمة التجديد والابتكار، مع عدم التطرّف بالأصالة والتراث.

ولعل القصيدة الأهم والأغنى في الديوان كله قصيدة « يوم آخر لمن الشوق » إن هذه القصيدة تهزّ القارئ والسماع، وإن استمع إليها عشرات المرات، لأن الشاعر كتبها بدمه، وجراحه المفتوحة، في كل الاتجاهات الخلاقة المباسية - نقطة سوداء في تاريخ الأمة الصنيعة، ولمل ذلك يتركنا جميعاً بسقوط بغداد على يد المغول سنة ٦٥٦ هـ، كما يتركنا بسقوط « غرناطة » آخر ممالك العرب وحواضرها في الأندلس، وإذا ما أضفنا إلى ذلك ما يعانيه الشاعر من آلام الغربة والحنين، واليأس عن مستقبل القلب « حلب » رأينا هذه الضغوط الصنيعة والألمة تتقاطع كلها، وتشغل في مضغة القلب، وتستمر في محيط الأضلاع والصدر.

إننا أمام لوحة تشكيلية خطوطها؛ الاجتياح / الاحتلال / المسقوط / الغربة / الرحيل /... ومرة ثانية يلوح الشاعر حميدان بالقرآن الكريم يقتبس منه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، وما هو يرتجف وجهاً، ويهذي ويناد أمه وحبيبته حلب قائلاً:

دعيني يا حلب

زمني

بهدم يدك أحلمي



## لعل القصيدة

## الأهم والأغنى

## في الديوان كله

## قصيدة « يوم

## آخر لمن الشوق »

158 nel | 40

## النص المكتوب بمواجهة النص المرئي

علي السوداني

القصة كانت وقعت قبل أزيد من شهر. كان عنوان الحدث « مبدعون عراقيون في عمان » كنا ستة وكنت أحدهم بصحبتهم. منح كل واحد منا عشر دقائق كي يقول شيئاً عن تجربته العمومية أو يقرأ نثراً منها وقد فعلنا ذلك مخلصين أو قافزين مكرهين فوق حاجز زمن العشر دقائق، ولأنني كنت اجلس على كرسي لصق كرسي التي قدمتنا للنظارة بأجل تمبير، ظهرت صورتني في اليوم التالي على ثقافات أربع صحف يومية، ما خلف تالياً راحة وبهجة وفخراً على مجلس العائلة والجيران وناصر الكوا وسالم الماوسرجي وحسين ابو الفلافل والحاجة أم هادي التي علقت مفتاح بيتها العتيق بفلسطين فوق رأسها، بعد أن أخرجت منه بغير حق قبل سنتين سنة. الواقعة التي اجمء عليها الآن كانت وقعت على هامش معرض عمان الدولي للكتاب، وشافتها جهمرة عديدها تأرجح بين الأريعين والخمسين، إذ كانت ثمة تسريبات مؤقته من القاعة من أجل شغل نفسين من سيطرة أو رشف هنانج قهوة أو ثلم ما يمكن ثلمه من زمن العصرية. من المكبوسين في بطن الغرفة كان ثمة أربع محطات فضائية وثلاث صحف ومراسل جاد وموظفة دينيا وديدها رش ابتسامات عنبة وحميمية تفسريها الأولى - الابتسامات - ان لا تهنوا ولا تحزنوا فلقد حضرتمكم الصفوة. جمع هؤلاء سيكون نحو خمسة عشر آدمياً فإذا ما القصناهم من عدد النظارة الكلي، فسوف يتبقى خمسة وثلاثون وهؤلاء - حتمكم الآلهة - إذا ما قسمناهم على عدد المبدعين العراقيين الستة القائلين بأبواب الكاميرات، ستكون حصص المبدع الواحد، ستة أودام ينقصهم ساق على وجه الدقة والحلال، وقد يختلف الرواة ونقله الحادث تالياً فيقول قائل منهم ان هذا الكاتب قد جذب تسعة من الجهمرة وذلك قد مغنط أربعة وتلك قد فازت بخمسة، الا ان هذا التفكيك لا يلغي فضيحة غياب القوم وادارتهم ظهورهم للقصة وللرواية وللقصيدة وللوحة وللنص المكتوب المقروء وقد فضلوا عليه النص المرئي الملون المتحرك، ومن اشهر المرئيات في يومنا المسخم الذي نعيشه، مسلسل متفرج مزعج بطله ولد وسيم اسمه مهند ويطلته بنت وسيمة اسمها نور والناس تعانينه وهي مقطوعة انفاسها في الليل، ويكررون عليه في عصرية اليوم التالي، وقد علمت فيما علمت تالياً أنك ان فارقت السلسل عشرة ايام ورجعت اليه في اليوم الحادي عشر، فأنك لن تواجه مضلة في التواصل معه بسبب ان الحشو والمط والد والزائد والفائض هنا، ازيد من الجهور والثيمة لذا يسير العمل بهدوء الى حلقته الخمسين بعد المائة ويحذف الشاخص الى عتبة السعد لأنه قرأ قصائده في حضرة عشرة ١١

وقع هذا كذلك، مع الروائية المصرية ميرال الطحاوي والشاعر البحريني علي الشرفاوي والشاعر اللبناني عصام الميرالد ثم في محنتهم الفعل الشعري المقروء على هامش معرض الكتاب إذ قرأ الشاعر أمجد ناصر ما تيسر من قصائد امتدت فوق جسد تجربته الشعرية كلها، ثم قام بتواقيع أعماله الكاملة التي وزعت على الناس بلا ثمن سوى سلة ابتسامات كما لو أنها كانت عزامات وتراتيل حزن بموت زمن القراءة. قيل ان شهرتمون العموني كان شهراً مكتظاً بالفعل الثقافي والفني، فمن معرض الكتاب وحواشيه الى ملتقى مسرح الى تجمع نقدة الى معارض رسم ونحت الى اصبوحات وظهورات واسميات ومحاضرات وعروض أفلام وصولاً الى مهرجان عراضي بيت الشعر المزروع فوق جبهة المدرج الروماني، لذا تشتت الجمهور وفقد بوصلته. سيقال ما يقال وما لا يمكن أن يقال، لكن سؤال الأزمة سيظل يصيح بالناس أن عدوا الى زمان القراءة ان كنتم تسمعون!!

## استخدامات

أمستردام صغيرة بحجم راحة كبد. أقول، أنا زالرها، إنني أعرف المدينة، رأيتها في النهار ورأيتها في الليل. صحيح إن ليها يختلف عن نهارها، ليس بألوان التوبيخ المتغيرة فقط، وإنما بأولئك الذين يفعلون في المدينة (العلامات في الهواء، والبنية مع ذلك، في ذاكرتي بضع نقاط ارتكاز، ولا أحتاج دليلًا. فكيف لا أعرف راحة كبد من نظرة أو اثنتين؟ ذلك إحساس خادع، سرعان ما أكتيبه بعد شارع أوصليتي إلى قناة الجسر. أكتشف أن متظاهري حائل من الجهات وملاحني الآتي يرتدي زعانف غواص. إذ هذا ما ألهتم بصيرته الميكانيكية بفعله أمام مياه ارتفع منسوبها. قناة وجسر وبنت مائل... هذه هي العلامات التي اعتبرتها نقاط ارتكازي وصنفتها في خانات منفصلة. ولكن هنا، بالضبط، يكمن غمائي وتبدأ المتاهة. إذ لا شيء في أمستردام أكثر من القنوات والجسور. أبدا من المساحة التي تؤدي إليها كل الطرق، أو هكذا يقال. أحدهم مرعبا صغيرا وأقول للنفس إن ذلك، المقهى أو المطعم، أو تلك الدخنة التي تسفل الهواء، كانت تطل على قناة في مربع يشبه هذا المربع. أصبح الريح شارعا شارعا ولا أصل، حتى لو سأت لن يفهم على أحد، فاي قناة أقصد؟ أستعيد صورة جسر وأقول بالقرب من الجسر وأصحن منظاري ببقايا القراصة التي هجرتني. ولكن ذلك لم يفحني. فاي جسر هو الذي أختبئ منه بين السمتلة أو الأنف؟ فالقنوات والجسور في أمستردام مثل الخطوط والشمعيرات الدموية في راحة اليد. أنسى القناة والجسر كنقطة ارتكاز وأقول، أه.. بالقرب من بيت ذي شكل حيدفي يتدلى من السقفة أنظر جيدا. البيوت كلها، تقريبا، تتدلى منها شناكل حديدية كخطاطيف القراصنة.

## في وصف مدينة غير مرئية

مسجد فاصر

الماء وسجائله يتكرران ويتداخلان في مراقي المدينة. الماء في أمستردام، مثل الصحراء، متاهة. فإن استطعت أن تعلم الصحراء تستطيع أن تترك الترا على الماء. أتكلم التي رايت بيتا مائلا إلى الأمام، بيتا يكاد يقع على وجهه. فإرفعه أمامي كعلامة مؤكدة. إن فعلت ذلك فأنا قلعما لا أعرف أمستردام. هاتي من بيوتها لا يكاد أن يقع على وجهه أي من بيوتها لا يستدرجه الماء الماكر إلى ضباكه المنتظرة أتذكر التي سمعت مهاجرا من بلاد الرافدين دخل هذه المتاهة الخالية ولم يخرج منها، وسمي قنطرة هربها في نيل مترجع. سمعت كلمة أزيق. لا أعرف إن كان يسمى الجسر أو يتحدث عن لون الكواكيب التي تزاود الهولنديين في رابعة النهار. التسمية قد تكون مفيدة. قد تقرب الصورة من ذهن هولندي. قد تذكرك من أحد من أسلافه كما تذكر الأمعات من سيرة من كسر لهم أصبع خدات كثيرة. فلامستردام أكثر من لسان، وأكثر من حرف واحد توك منه الكلمات. للمدينة السنة متشعبة كالسنة بابل. هناك، أيضا، من يفكر ببابل عندما يقف على نهر أمستل. صلاح، مثلا، الذي شجيت حروب بابل يظن أنه في بابل رغم الغيوم الزاخرة في القبة القاتمة كقطمان من الأبقار الطائرة. عبد الرزاق المغربي التائه يذهب إلى بيته مستعينا بطواسين الحلاج. ليس هكذا. على ما يبدو، يصل الزائر إلى ما كشفته له أمستردام، ذات يوم أو ليلة، وحبيته. قلت لنفسني، ربما أحتاج خريطة. رايت كثيرين يفرون الخرائط أمام وجوههم ومضجون. لكن الخريطة متاهة أخرى..... ثم هذا الماء هذه الشرايين الزرقاء التي تخترق الخريطة من كل جهاتها، هذه الأحزمة التي تلوق نوم المهملين بالفرق، كيف لي أن أقرأها؟ يمكنني أن أقرأ الكلمات، رغم تراصها والتباس معانيها، ولكن كيف لي أن أقرأ الماء؟ أقر الخريطة أمامي. أرى سبعة أحزمة زرقاء. أرى ألف هدية اتصال وانفصال، هناك متابع للخريطة. ولكنها رموز. علي أن أحل الرموز أولا. أبدا برمز يشبه القنطرة، فأقول هذا جسر. ورمز يشبه الشارية فأقول هذه قناة. ثم أرى سريرا فأقول فندق، ثم سينا محبقة فأقول،

صويحة لدم العين القزيرة. هناك نصيحة مكالمة يخطئ صغير مائل لتقول، إنهب حيث يذهب الأهلون. ولكن أين يذهب الأهلون؟ أين هم الأهلون في بابل المياه والألسن هذه؟ الماء بعلي يوصل سريرا إلى الساحة التي لم يزل الماء لها يمشي خطا كل القرون القنوت والجسور لا تحير على الذي لا يكف من قتل ضاريه التركيين. أحدثه من متاهة المياه والجسور يفتل ضاريه، ويحبشني عن الأرشيف. القول له لا أعرف المدينة. ظننت أنني أعرفها. في رأسي ثلاث أو أربع علامات ولكني انضمتها في الطريق إلى الساحة فيقول لي، ابعت رسالة إلى هولندي ستجدها في صفحة هذه شهر عامه هذا الخنا. ان

الزجاجية تزحف على المدينة وتطوق القاتراتية. ثم قال، دعنا نذهب إلى رجال الحرس الليالي قبل أن ينطلقوا بأردية بروليفية في جولة على بوابات المدينة السبع. من دون أن يدري حل علي لغز أحزمة المياه السبعة على الخريطة. إنها بوابات المدينة إذن. قلت له، علي، كيف نعيش هنا؟ فقال، علي قديمي رأسي مشنت ولكن قديمي لا تخططان الطريق. يحاول أن يسمي ما نعب. يستعير من الأرشيف تاريخا وأشخاصا. فأقول له، دعنا نمشي. فلن نزيدني التسمية إلا تبليلا (بابل مرة أخرى).

هذه متاهة مائية مربية ومحجوبة في أن. إنها قليلة للتغير والتشكل غير النهائيين، لأن وسطها الماء وليس التراب. لا ليس الماء، كما يعرف التلاميذ، قوام ثابت. للمدينة سر دفين ولكنه ليس تحت الأرض. فلا أرض في أمستردام. قمة الماء. لكن من يترك كلمة تحت الماء؟ (هناك شاعر عربي فعل ذلك). تقول إنه الألسن، وتقول المياه، ويمكن أن تضيق الفيمة التي يمتطيها شعيع المدينة وسيبفه ودرعه. غير أن ذلك لا يحتم أن يصبح مثل التوقع المزور والتاريخ الخفا على لوحة، وكلاء الجواخين.

\* شاعر وكاتب أرضي فقيم في لندن

## مسرحية رفاة الطحطاوي يشير التقدم

د. أحمد زياد محبك



تجيم مسرحية رفاة رافع الطحطاوي أو يشير التقدم مؤلفها نعمان عاشور عدة خصائص تميزها: فهي مسرحية تاريخية تسجيلية، وقد نهجت في استخدام وسائل فنية تناسب طبيعتها التسجيلية، كما عنيت بمرحلة تاريخية في حياة مصر، وأظهرت ما للشقافة والمثقفين من دور في نهوض الأمة، وأكدت أهمية هذا الدور، وقد عنيت بشخصية تاريخية لشقافة فذة، فصورتها في حياتها العامة والخاصة، وأظهرت ما بين

هذه الحياة وتلك من توافق وانسجام، وعلى الرغم من اهتمام المسرحية بشخصية هردية متميزة، فإن المسرحية لم تسقط في تجميد الفرد، بل نهجت من مثل هذه النزعة، وأكدت أهمية التعاون وضرورة العمل الجماعي، إن المسرحية ذات قيمة فنية تاريخية وفنية عالية، ولكن من المؤلف أنها لم تلق من النقد ما هي جديرة به من رعاية واهتمام.

وفي الفصل الأول منها (ص ١١-١٨) يظهر (رفاعة) بعد عودته من البعثة، في مدرسة اللغوية، فقد نقل إليها من مدرسة التمريض، وهو يشعر بالضيق، لأنه لا يثق فيها شيئاً من طموحه، وقد تقدم إلى مديرها الأجنبي يطلب إجازة، وهو ينتظر الموافقة، وفي أثناء الانتظار يسترجع ذكرياته ويحزن، فيذكر يوم رجع من القاهرة إلى (طهطا)، يحمل قرار إرساله مع المبعوثين إلى فرنسا، إماماً لهم، ثم يذكر وداعه لأستاذة الشيخ (حسن المطار)، وتوصيته له بأن ينضم إلى البعثة طالباً، ثم يذكر أستاذه في (باريس) السيد (أكوب)، وإشفاقه عليه بما لحق عنينه من تعب، بسبب المطالبة والترجمة، ثم يذكر عيد الحرية في (باريس)، ودعوة مناجبة البيت الذي هو

تصور مسرحية (رفاعة الطحطاوي) أو يشير التقدم<sup>(١)</sup> مؤلفها نعمان عاشور. ابتعث الشيخ (رفاعة) إلى باريس، وتعلمه اللغة الفرنسية، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم منها إلى العربية، ثم عودته إلى مصر، وسروقه إلى نهاية حياته بسلسلة متعاقبة من الخيبات والإحباطات، يفرضها عليه الحكام المتباينون على مصر، وهم أبناء (محمد علي)، ومغالبته ذلك كله بالكفاح والعمل الجاد مع أصحابه، يتعاون وإخلاص، وكسره أطواق الإحباط طوقاً طوقاً، وتعلمه الدائم نمو المعرفة والحريّة، على الرغم من كل التحديات، وإن كان في ذلك كله قد ظل أسير ارتباطه بالسلطة، مديناً لها في نجاحه، والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول،

فيه إلى حضور الاحتفال الذي أقامته بتلك المناسبة، ثم يذكر رسالته إلى أستاذه (حسن المطار) يسرد فيها قائمة الكتب التي ترجمها، وقد بلغت اثني عشر كتاباً، ثم يذكر زيارة أستاذه السيد (أكوب) له، وإطلاعه على كتاب الموافقة على عودة البعثة إلى مصر في إجازة، ثم يذكر لقاءه بأهل قريته في (طهطا)، وحديثه لهم من أهل (باريس) وعاداتهم وأزيائهم وتعلقهم بالحرية، وتخلصهم من كثر من العادات والتقاليد القديمة. وفي أثناء ذلك كله ما يقتا (الأذن) يدخل عليه، من غير استئذان، مرة ليقدم له القهوة، وأخرى ليجلب له الماء، وثالثة ليطوي الستائر، وهو يقسم عليه في كل مرة، فيخوضه، ويذكره بهجوله وشبابه ويطرده ولكنه يندم أخيراً، ويفقر له ذلك كله. ثم يدخل عليه صديقه (فرغلي) فيشكو له ضيقه بمدرسة اللغوية، وأمله في العودة إلى (القاهرة)، ثم يدخل عليه الأذن ليقدم له كتاب الموافقة على منح الإجازة، فيفرح بذلك، فيجمع كتبه وكراساته، ويطوي ستارته، ويمضي إلى (القاهرة).

ويتألف الفصل الثاني (ص ٧-١٩) من ثلاثة مناسط، تظهر في المنظر الأول زوجة (رفاعة) وهي تسأل ابنها (علي فهمي) عن كراسة الذكريات التي فقدوها والده، فيجيبها بأنه لم يثر عليها، ثم تلان (الخادمة) عن وصول قماش مفوف، فيذكر (علي فهمي) أنها الستائر التي طلبها من (باريس) والتي يعجب والده بها، ويهداها مصافي النور، ثم يدخل (رفاعة) ومعه صديقه ليعدهم عن مقابلة (محمد علي باشا) وتمكنه من إقناعه بافتتاح مدرسة للترجمة، ويدخل عليهم خاله (الشيخ حراج) وصديقه الشيخ (فرغلي) فيفرحان بالثأر، ثم يدعو (رفاعة) الجميع إلى تناول طعام الداء، وينضمه شبيه من الحزن لفقد كراسة الذكريات.

وتدور حوادث المنظر الثاني في مدرسة المترجمين، حيث يظهر عدد من الطلاب يلحون على (الأذن) طالبين مقابله (رفاعة) ناظرين المدرسة ليشكو له كرامة البروس، ويصرفهم (الأذن) بإسلام، ثم يدخل أستاذهم (رفاعة)، وفيهم (أبو السمود) و (الشيخ فرغلي) و (صالح مجدي) وهم يتشاكون من إرهاب (رفاعة) لهم بالأمر، فقد فرض عليهم الإقامة في المدرسة، والعمل ليل نهار، وقد أنجزوا كثيراً من الترجمات، وهو يطالبهم بمزيد، ثم يدخل عليهم (رفاعة) في حاسنة ليعبرهم بأنه سيطوف مع بعضهم في الأقاليم، لاختبار طلاب جدد للمدرسة، ثم يخبرهم أنه أسند إليهم إصدار مجلة (الوقائع المصرية) باللغة العربية، وعليهم أن يعملوا في تحريرها.

وتدور حوادث المنظر الثالث في بيت

(رفاعة)، حيث تظهر زوجته، مع خاله (الشيخ فراج) وهما يذكران (رفاعة) ويشقان من إخباره بما جد من أمر، وهو مريض فعيد البيت، بعد أن ألفى (الخدوي عباس) مدرسة الأسمين، وأوقف (الوافع المصرية) ويدخل عليهما (رفاعة) فيذكر مرضه، ويؤكد حييته، ويمازج زوجته، ويستذكر ناداتها له (سعيد)، ثم يدخل عليه ابنه (علي فهمي) ليخبره أن (أدهم باشا) وكيل المعارف يسمح له بتبني قرار نقله ناظرًا لمدرسة (الخرطوم) الابتدائية في السودان، ثم يخبره أن أصدقائه المدرسين ينتظرونه في المكتبة، وبهم يلتزم إليهم، ولكن خاله يمنعه، إشفاقاً عليه على الرغم، ثم يدعوهم إلى الصعود إليه، ويخبرهم (رفاعة) بمواقفته على قرار نقله، ويؤكد الجميع وقوفهم إلى جانبهِ، واستمدهم للانتقال معه، فيستكرم، ويتكفي بالتقال (صديقه يومي).

وتتألف الفصل الثالث (من ١٢٧-١٢٨) من أربعة مناظر، تصور حوادث النظر الأول في بيت (رفاعة) بعد عودته من (السودان) حيث يظهر أصدقاؤه وهم ينتظرون دخوله عليهم من المكتبة التي أمضى يومين يعمل في ترتيبها، ويدخل عليه ليؤكد لهم أنه غير أسف على ما كان من نقله إلى (السودان) فقد عمل هناك ما كان يعمل في (مصر)، ثم يذكر أصدقائه وفاة خاله (الشيخ فراج) ووفاته (الخدوي عباس) (أدهم الخديوي سعيد) ويدخل عليهم (رفاعة) باشا ليخبرهم أنه قدم اقتراحاً إلى (الخدوي سعيد) بفتح (مكتبات المال)، وهي مدارس يفتح فيها كل من هو رغب في التعلم من أبناء الشعب عامّة، كما قدم اقتراحاً بتعيين (رفاعة) ناظرًا عاماً لتلك المكتبات، ويدي (رفاعة) قلقه، فهو يعلم أن من طبيعة الاستبداد حب الغلظة، ومداومة الحفاظ على الجهل.

وتدور حوادث النظر الثاني في بيت (رفاعة) حيث تظهر زوجته وهي تحذر (الخادمة) من تغيير ترتيب الكتب في أثقال تخطيطها، وتؤكد لها (الخادمة) أنها لن تفل ذلك، فقد علمها (رفاعة) القراءة والكتابة، فهو قاعد في البيت لا عمل له، ينتظر موافقة (الخدوي سعيد) على مكتب المال، ويدخل عليهما (رفاعة) ويوعو ابنه، ليشتكر الجميع في شرب الشاي، ثم يأسى لأن ينهب إلى المطبخ بنفسه ليحضر كأساً لزوجه، وفي غيبتها تقدم زوجته لإنهاء رسالة وصلت إلى (رفاعة) ولكنها لم تطلعه عليها، خفية أن يكون فيها ما يزعجه، وقرأ (علي فهمي) الرسالة، وإذا هي قرار تعيين والده وكيلًا لمدرسة الحرية، ومنعه رتبة قائم مقام، ويرجع (رفاعة) من المطبخ،

فينصق بالقرار ويتلق، ويسخر مسخرة مررة، وتتصاح له زوجته بمقابلة (أدهم باشا) فيستجيب لتصيحته، ويعني قائلته.

وتدور حوادث النظر الثالث بعد مضي أكثر من سبع سنوات، فيظهر أصدقاء (رفاعة) في ديوان المدارس، بنظارة المعارف، وهم يتذكرون الأيام الماضية، فقد عملوا خمس سنوات في المدرسة الحرية، وإذا (الخدوي سعيد) يقدم على إغلاقها، ثم طلوا بعد وفاته سنة كاملة من غير عمل، إلى أن عينوا في ديوان المدارس، وهم غير راضين، كما أنهم غير متفائلين بولاية (الخدوي إسماعيل) الذي يدعي تطوير مصر، ولكنه لا يهتم بغير الشكل، ثم يذاكر الجميع ما لدى (رفاعة) لهذا اليوم من أعمال، ويكر الجميع مهته ونشاطه، على الرغم من تجاوزه السابعة والستين، ويذكر (أبو السمود) أن (رفاعة) كلفه بإعداد دراسة عن تعليم البنات، وقد نسي إعدادها، فيقدم له (صالح مجدي) نسخة من كتاب (رفاعة) « المرشد الأمين إلى تعليم البنات والبنين » ويقرأ (أبو السمود) مقاطع من الكتاب، تظهر فيها حماسة (رفاعة) لتعليم البنات، ثم يدخل عليهم (رفاعة) وهو يتقدم حماسة، ليخبرهم بفتح رتبة (بكال) إلى (صالح مجدي) ويتهنئ بإعجاب يشاؤون، ويذكروهم بأن يكونوا كمصافي الضوء للمعارف المصرية، فهم ستائر النافذة التي تفتح على أضواء الدنيا، ثم يؤكد لهم عزمه على إصدار مجلة (روضة المدارس)، ويوزع عليهم بعد ذلك الأضمار والناصب، بحماسة ونشاط.

وتدور حوادث النظر الرابع في بيت (رفاعة) حيث تظهر زوجته وهي تروى الخادمة بأن تركت الستائر مسدلة، ثم تشكو من ضيق (رفاعة) بالبيت، وتلقه من ركن فيه إلى ركن، ويدخل (علي فهمي) ليؤكد نرق والده وضعية السريع، ثم يدخل (رفاعة) وقد تجاوز الأثمنة والاصمين، والخادمة تحاول مساعدته، وهو يرفض، مؤكداً نشاطه، على الرغم من المرض الملم به، ثم يطلب رفع الستائر، فهو يريد الشمس أن تسمط، ولا يحجبها شيء، ثم يأمر ثانياً بإسناد الستائر، إذ لا يد منها، في مصافف للثور، ثم يتحدث عن عزمه على تحويل «الجلية إلى صحفة يومية، وروحيته في نشر الحرية والمعرفة، ويغرض ثياباً الهواء، ويتصنع له ابنه بالقوم قليلاً، فيذهب ويتمدد، وتضع زوجته لتلق الشافعة، فيصيح بها: « لا، لا تقلمي النوافذ، حتى تظل شمس مصر الساطعة بأمره الأضواء، لا تلتقوا

النوافذ، الحرية والمعرفة على الدوام، ثم ينام وهو يعلم بالحرية والمعرفة، ويتنادي بهما.

إن الإحباط الذي تلحظه الساطلة بـ (رفاعة)، يقابل منه بإرادة لا تعرف اليأس أو القنوط أو التشاؤم، ويمزج لا يعرف الخيبة أو القهر أو الضعف، فيصير في عمله، بصفت ويتزج، من غير ميل، بما تفرضه عليه الساطلة من قهر وعجز وخيبة وأحباط، مدركاً أن المعرفة هي سبيل الخلاص، ليس خلاصه وحده فرداً، وإنما خلاص الشعب كله، من الجهل والتخلف والقهر والذل، فالمعرفة هي الطريق إلى الحرية، ولذلك كان يتفانى في العمل، جاداً مخلصاً، لا يأس، ولا يعجز، ولا يتقصر، ولا يسيء، ولا يتعطل، ولا يواج بأنه لا يعمل لنفسه، ولا يسلط، وإنما للشعب، لأنه إنق بان المعرفة لا يمكن أن تحد أو تقهر أو تضل أو يحجر عليها، فهي كاشمس، ولا بد للشمس من أن تسمط.

إن (رفاعة) ليس بالثقف الفرد المنزلق، القليل المشاغل، الباحث من تحقيق ذلك فرداً، الطامع في المناصب والتفوق والسلطة، التطلع إلى الشهرة والجد، على حساب جهل الآخرين وضعفهم وتغلبهم، إن (رفاعة) فرد مثقف، متعلق بالمعرفة، وبالمعمل في ميدانها، من الآخرين، يعملون معه، يعمل معهم، في اشتراك، وتعاون، وتضام، وإشفاق، يسودهم الإخلاص، والصنن، وإشفاق العمل، ويوحدهم التآلف والحب، والشفقة، (رفاعة) يعمل عليهم، ويقف بهم، ويعمل لأجلهم، في تضعية، من غير طمع ولا استقلال، ولا سعي وراء منصب أو لقب أو مال، وهم معجبون به، يقدرونه، حق قدره، ويعينونه، ويحترمونه، يشركونه ألم للنبي، وعذاب البطالة، من غير يأس، ولا قهر ولا ضعف، وكأنهم قد شربوا جميعاً من كأس واحدة.

لقد كان (رفاعة) وصعبه يدركون واعين المسؤولية التي نهضوا بها، وفي نقل العلوم والمعارف من الفرنسية إلى العربية، لتطور الشعب، وتملكه المعرفة، ليترك الجهل، وينقي عنه قهر والذل والاستبداد، وكانوا يستمدون التهم من إدراكهم مسؤوليتهم، ويعيشون الثقة من تآلفهم وتآلفهم، ولذلك استسلم (رفاعة) للمصير أخيراً برضاء، فلما تباحوا مطعناً، وهو يعلم بالحرية والمعرفة، تاركاً نواهد داره، مصر، مفتوحة على المعرفة والحرية، تاركاً رفاقه، الذين كانوا معه لثماً، ليتابعوا مسيرته من بعده، غير يائس ولا قانط ولا متشائم ولا خائف ولا هباب، لأنه من قبل لم يكن يعمل وحده، ولذلك لا يكون موته سوى نهاية فرد واحد، ويبقى من بعده رفاقه، ليتابعوا



العمل، الذي كانوا فيه معه، جميعاً.

ولقد استطاع (رفاعة) وصعبه أن يقوموا بديورهم في التوير الشعب، خير فيهم، على الرغم من كونهم معاطلين بزيادة الأحكام، وسيطرته، يستبد بهم، مثلما يستبد بالشعب كله، كما شأه، فقد نقلوا إليه من العلوم الحديثة، ما يصوره بماريته إلى المعرفة والحريّة، وقد انتصوا، فاضنوا الانتفاء، فكانوا كما وصفهم (رفاعة) نفسه، سنائر التوافد المفتوحة على الشجر المباحية، تصفي النور، وينتقل هادئاً، رقيقاً، لطيفاً، وكانت يسلمتهم إلى القيام بذلك الدور والتجاذب فيه العمل بإخلاص وإتقان، وثقة وتضال، وعزيمة لا تقل ولا تفر، واتحاد كلمتهم، وتعاونهم والتفافهم ورفاههم جميعاً، وإدراكهم دورهم، وعيهم به.

إن ما أحبط به (رفاعة) وصعبه من إحباط وقهر، وإضفاء، كان قادراً على دفعهم إلى الاستسلام، والولاء للسلطة، والتخلي عن الشعب، والتقصير في العمل، والإساءة فيه، ولكن (رفاعة) وصعبه، كانوا، في اتحادهم وتعاونهم وعزيمتهم ووعيهم بديورهم ومسئولهم وإخلاصهم، أكبر من كل ما أحبطوا به، وأقوى.

وكان رفاعة رافع الطهطاوي (٢) قد ولد عام ١٨٠١م في طهطا، لأسرة فقيرة، وقدّم إلى القاهرة، وتخرج في الأزهر الشريف، ثم عين إماماً لأول مرة أوفدت إلى فرنسا، فأنهز الفرصة وتعلم الفرنسية، وبعد عودته إلى مصر عمل مترجماً في المدارس الفنية التي أنشأها محمد علي، ثم مديراً لخدمة الترجمة، قام بديور هام في تأسيس الجمعية الرسومية - الوقائع المصرية، وقد ترجم عدة كتب في الجغرافيا والقانون والهندسة، وكتب وصفاً لرحلته إلى فرنسا عنوانه: «تفصيل الإبريز في تفصيل باريز»، توفي عام ١٨٧٢.

والمسرحية تسمى بأسلوب عرض الحقائق، وطريقة تقديمها، تعتمد في الفصل الأول إلى أسلوب الاسترجاع، فيظهر (رفاعة) في مدرسة للتعليم، بعد رجوعه من (فرنسا)، وهو يود منكروته، مسترجعاً أيام ابتلائه إلى فرنسا، وتعلمه الفرنسية فيها، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم عنها. وتظهر عنايتها بأسلوب عرض الحقائق في الفصلين التاليين أكثر دقة، وأشد تأثيراً، فهي تصور حياة (رفاعة) سلسلة من الحوادث التكررة المتصلة، تتضمن تشجيعاً من رجال الحكم على العمل الشاق، وتقائياً من

(رفاعة) في العمل، بالتأويل مع رفاعة، ثم تتضمن إحياءاً شديداً من رجال الحكم أنفسهم، يمثل في نفي (رفاعة) مرة إلى (الخرطوم)، وفي إضلال المدرسة مرة أخرى، وفي تسريحه من العمل، مرة ثالثة.

لقد قدمت المسرحية معرفة بالتاريخ واضحة، فيها غنى، وفيها عمق، وهي لا تخلو من إعجاب بحياة (رفاعة) وكفاحه مع رفاعة لنشر المعرفة، وهي معرفة تعلم أن التاريخ صراع بين قوى تريد المعرفة والحرية للناس جميعاً وهو لا تريد ذلك، وتعمل على منعه، وتؤكد أن القيمة للكفاح في هذا الصراع، وأن النصر فيه هو لقوى المعرفة والحرية، بما تقدمه من جهد دائم مخلص قائم على التعاون والثقة والتضال، على الرغم من كل الصعاب والمراجل والتحديات، وما في المسرحية من إعجاب ليس إعجاباً انفعالياً ولا عاطفياً، وإنما إعجاب عقلي، هادئ، متزن، يتم منحه لرجل على أساس من فعله وإرادته، وما يقدمه من خدمة للمجتمع كله، وليس لشخصه أو لصفات خاصة به وحده، وما في المسرحية من تعليم ليس وعظاً ولا إرشاداً ولا نصائح، وإنما هو معرفة بشيرة، وهي خبرة بشرية، واضحة الأبعاد، معددة المعالم، قد يكون في ذلك التعليم شيء من المباشرة، ولكنها مسوغة، لأنها تدل على وعي، وإدراك.

والمسرحية تظهر دور الطليعة المثقفة، وأثرها في تغيير الواقع، على الرغم مما يحيط بها من محاولات السلطة لتعطيل ذلك الدور وعرقلة، وهو ما يضاعف مسؤولية الطليعة المثقفة، ويثني كفاحها، ويزيد حدة خطورة، وتبدو الطليعة المثقفة واعية الدور الذي تقوم به، مدركة أثرها في الواقع، وتلك يتماثل أفرادها، ويتمون بجد وإخلاص، وصدق وتقان، مضحين تضحيات كبيرة، غير مبالين بالتعب والعناء والشقاء، والثقل بجندى كفاحهم، وضرورة التضامن، ويضرب (رفاعة) مثلاً لرائد الطليعة المثقفة، بقومها خير قيادة، يشجع أفرادها، ويوجد كلمتهم، ويثبت فيهم العزيمة، ويثبت فيهم الأمل، ويرطط فيهم طامع في عطاء ولا منصب ولا لقب، ولكن يلاحظ تمويل المسرحية على (رفاعة)، حتى تطفئ شخصيته على شخصيات الآخرين، ويبين هو وحده الوجه والفاعل والمؤثر، وليس لمة من نقاش أو اعتراض ويبين الآخرين مرويين، وهو الرئيس، وفي هذا ما يضمن أيضاً التركيب الجماعي للطليعة المثقفة، وتبدو الطليعة المثقفة مرتبطة بالسلطة الحاكمة، بل تعيش في كفنها، وتحت حمايتها ورعايتها، وتعمل بتوجيه منها، وإن كانت تسمى إلى الاختيار الحر والوعي ضمن إطار ذلك التوجيه العام، وما لأشك، فيه أن المرحلة التاريخية التي

ظهر فيها العمل الجماعي للطليعة المثقفة هو الذي فرض ذلك الشكل من العمل، بما فيه من وجود فرد لتفني شخصيته على شخصيات ساكن أعضاء الطليعة، وبما في ذلك العمل من إحياء والسلطة، والصهي إلى نيل وعائتها، وإحيائها، وهو شكل مرحلي مؤقت، لا بد منه، ولا يمكن أن يظهر العمل الجماعي مستقلاً لجاء، ومن غير أشكال سابقة، لا تحقق الشكل الأمثل.

وتبدأ مسرحية (رفاعة الطهطاوي) أو بشير المتقدم، بعد مرحلة طويلة من تطور الأمور وتقدمها، لتتعلق من نقطة جديدة، تبدأ فيها تعقيدات جديدة، وتستمر في أداء البده، ما سبق من قبل من أمور، هي مشاهد تمثيلية، يستعصر فيها الماضي، أو بعضه، لا يتم تتبُّع ما مضى من أمور، وما يستجد من وقائع، في تلمس زماني متصل، والمسرحية تصور حياة (رفاعة الطهطاوي) وكفاحه في سبيل نشر المعرفة، وتعرض تقسماً من حياته، بأسلوب الاسترجاع الاستعصاري، وهو القسم الذي أمضاه في (باريس)، مبعوثاً إليها، وتعرض الأقسام الأخرى من حياته، بأسلوب سردى، وهي الأقسام التي يقابل فيها، وفي وظائف الحكومة، ساعياً إلى ترجمة العلوم المصرية إلى اللغة العربية من مجموعة من أسدقائه ولأبيده، وتتألف المسرحية من ثلاثة فصول، يقوم الفصل الأول منها على عدد من مشاهد استرجاع الماضي، وهي مشاهد تمثيلية، وتتألف الفصل الثاني من ثلاثة منظر، وتتألف الثالث من أربعة منظر، والفصل الأخير سردي، وفيه، الفصل الأول يظهر (رفاعة) قائماً وراء منصته، وهو ينتظر توقيع المدير على كتاب الإجابة، وفي أثناء ذلك يسترجع تذكيراته عن بعثته إلى فرنسا، وهي مقتطعة، كثيرة، تتابع في تسلسل زمني متصل، وهي لا تتطور في حوادث المسرحية، ولا تسير بها نحو تعقيد، وليس لها من دور غير تقديم مرحلة من مراحل حياة (رفاعة)، أو حلقة من تلك الحياة، فيها حساسة ونشاط ونجاح، يقبض إجابات وخيبة.

ويمثل الفصلان الآخران من المسرحية مرحلتين آخرين من حياة (رفاعة)، وهما يشكلان حلقتين أيضاً تتضمن كل حلقة منهما حدثاً، وحداً في العمل، وتجاهاً، ينتهي إلى خيبة وأحباط، ويلاحظ أن كل فصل من الفصلين الآخرين مستقل بنفسه استقلال تاماً، ولا علاقة لأحدهما بالآخر، ولا علاقة لهما معاً بالفصل الأول، فيها غلابة التسلسل الزمني، والتعلق بشخص واحد، وحين يباد النظر إلى الفصل الأول، في سياق متصل مع الفصلين الثاني والثالث،





يتضح أن الفصل الأول مثله مثل الفصلين الآخرين، مستقل بنفسه، ويتأكد أن لا دور سوى تقديم مرحلة من مراحل حياة (رفاعة)، كما قدم الفصلان الآخرين، ولكن بأسلوب مختلف، هو أسلوب التراجيع الاستحضاري.

و زمن المسرحية طويل، يمتد على أكثر من ثمان وللاثنين سنة، تمتد من تاريخ انتقال (رفاعة) من مدرسة المدفعية إلى مدرسة الألسن سنة (١٨٢٥م) إلى تاريخ وفاته سنة (١٨٧٣م)، ويمتد زمن الماضي الذي يتم استحضاره في مشاهد تمثيلية على أكثر من خمس سنوات، تمتد من تاريخ إنفاده إلى فرنسة سنة (١٨٢١م) إلى تاريخ عودته إلى مصر سنة (١٨٢١م) ومكان المسرحية متزامي الأطراف، ولكنه ليس كلز الموضوع، أو متوقع، فهو ثارة غرفة منزل، وأخرى مكتب، وقد تكون بمد ذلك غرفة المنزل في (باريس) أو في (القاهرة)، وقد تكون غرفة المكتب في مدرسة المدفعية أو مدرسة الألسن أو نظارة المعارف.

وشخصيات المسرحية كثيرة، متنوعة، ولكن أكثرها نادوي، فإثابت، وبنتو، ولا يتحضر، أما الشخصية الرئيسية في المسرحية فهي (رفاعة) وقد لعبت عناية المسرحية واهتمامها، وبرزت شخصية واضحة المعالم، متعددة الأبعاد، في حياتها الإنشائية والدراسية والعملية والوظيفية، وفي جوانبها الفكرية والفنية والأخلاقية، وهو سريع الغضب، سريع التصلب، متوثب حساسة ومشاط، قوي الفهم، سريع الإدراك، جلد، صبور، يحب العمل، ويتقانى فيه، ويخلص له، حتى يتشب عينيه بالطماعة، ويريق نفسه بالمد في الترجمة وإدارة الأمور، وهو لا يهن، ولا يحزن ولا يياس، ينقل إلى (الخرطوم)، فيعمل فيها مثما كان يعمل في (القاهرة)، وأعيا بدوره في نشر المعرفة، سواء هنا أم هناك، وهو طموح، ولكنه غير طامع في شيء من المناصب أو الألقاب، يحسن بناء صداقات متينة مع أصحاب دولتهم، وهم أنفسهم تلاميذه، يوجههم ويرشدهم، ولا يسيطر عليهم، ولا يستبد بهم، ولا يستأثر بشيء لنفسه من دولتهم، وهو جاد، نادراً ما يمزح، يرفض القسوة، ويحترم المرأة، ويعملها حقها، ويقر بسفورها، وحها وفي التصلب، ويعمل على تحقيق ذلك في بيته، وهو يدرك حاجة (مصر) إلى العلوم الحديثة، وضرورة فتحها للتواضع على العالم، ولكن على شرط أن تنقي وتختار، وتحفظ أصالتها، وهو لا يحس بشيء من التضخم مع الثقافة الغربية أو الصراخ، ولعل أجمل ما يريده، لئلا هو إشارته إلى هذه القضية بأسلوب رمزي شفاف يتنقل في نافذة بيته، التي يريدها مفتوحة دائماً على الشمس والهواء، ولكنه

يضع عليها ستائر رقيقة شفافة، تصفي الفجر، ولذلك يسمى الستائر مصافي النور، ويشبه نفسه وصحبه العاملين معه في الترجمة بها.

والمسرحية تتجح في ربط (رفاعة) بمصره، وتسهيل مراحل حياته، وفق مراحل الحياة السياسية في مصر، بإشارتها إلى الوقائع السياسية إشارات سريعة، وإظهار ما يكون لها من أثر في حياة (رفاعة)، وفي حياة مصر الثقافية، من غير أن تعتمد في ذلك على إظهارها.

إن عمل (رفاعة) ورفاقه في الترجمة يظهر كالدائرة الصغيرة، التي تتحرك داخل دائرة كبيرة، هي دائرة السياسة والحوادث السياسية وتغير الحكم، إن (رفاعة) يعمل وصحبه في سبيل نشر المعرفة، بعد ونشاط وإخلاص وتقان، وعلمهم محاط بإرادة السلطة الحاكمة، وعيشتها، وهي إحاطة رعاية وتوجيه، حيناً، وإحاطة سيطرة واستبداد وإحباط، أحياناً كثيرة، وفي عمل (رفاعة) وصحبه، وهم محاطون بإرادة السلطة، تناقض كبير، تظهر فيه روعة الإتمان وهو يعمل في ظروف غير مواتية، ليجتري الظروف المواتية، وينشر المعرفة، غير يائس ولا قنوط ولا هيباب.

ولذلك كله بدت الحركة في المسرحية بطيئة، تصير في خطوط ترسم دوائر متلفة، يمد بعضها بعض الآخر، في تكرار يبدو غير مجد، ولكنه يزيد الوعي قوة، والحس رفاة، والمعرفة عمقا واتساعا، ولأجل ذلك كان (رفاعة) وصحبه، في عمل مخلص جاد بناء، من أجل نشر المعرفة، وفتح التواضع عليها، لأن (رفاعة) وصحبه كانوا على وعي بأن المعرفة تنسوق روح الحرية، ولا بد من دخولها مع شمس المعرفة، حيثما وجدت نوافذ مفتوحة.

ولقد كتب بعض الحوار باللهجة العامية في مسرحية (رفاعة الطهطاوي) أو بشر التقدّم وكتب بعض الآخر بالفصحى، في تداخل وانتقال مستمر، إن وصفه مناسبا للشخصية أو الموقف. إن زوجة (رفاعة) و (الندام ماديين) مديرة بيت (رفاعة) في (باريس)، والخادمة أجوب، أستاذ (رفاعة) في (باريس)، ورجال القرية في (طهطا)، كل أولئك يتكلمون باللهجة العامية حيثما ظهوروا في المسرحية. أما (رفاعة) وأصدقائه وتلاميذته، فيكلم بعضهم مع بعضهم الآخر بالفصحى غالباً، وأسماء حين يتلق الحديث بقضايا ثقافية، وبالعامة حين يتلق الحديث بأمر عادية، كالندوة إلى دخول البيت، أو الخروج، ولكهم يتكلمون دائماً بالعامية حين يتحدث أحد منهم مع أحد من العامة، أيأ كان

موضوع الحديث، وعلى الرغم مما في ذلك التوزيع من انسجام مع التصور الذي يفترض ضرورة ملائمة الكلام للموقف أو الشخص، فإنه لا يطرد. وفي الأحوال كلها يبدو تجاور الفصحى والعامية غير منسجم، وفيه قدر غير قليل من التناقض والقوس، فالانضمار، مما يخل بوحدة العمل المسرحي، وفي المقطع التالي من المسرحية مثل للحوار (ص ١٠٠):

«فراج: قوليلي بقى، أنتي شافينه ليه؟ أم علي: أنا شافينه أننا ما نجبلوش سهره عن اللي حصل، حثقي صنع، كفايه عليه متاعب المرض.

فراج: هذا كلام لا يقال يا بنت الأنصاري، رفاعة أدري مني ومنك بما أصابه، يقيني أن كان يدرك ما سيحل به بعد وفاة محمد علي.

أم علي: إلهامهم بأشأ الله يرحمه كان بهزم، دأ هو اللي ملحه رتبة الباكوية، اللي اتعها علي أبو.

فراج: أنت لا تمرحن زوجك كما أعرفه، فالألقاب لا تلج صدره، ويتيني انه مغموم وليس مريض، والتناقض في المقطع السابق واضح، فالشيخ (فراج) يحدث (أم علي) باللهجة العامية في بدء الحوار، ثم يبدلها في نهايته بالفصحى، من غير مصوغ لمل هذا الانتقال إلى الفصحى، إن كان لغة مسوغ من قبل للصدور بالعامية. ويمتاز الحوار في المسرحية عامة بالقصير، وقوة التعبير عن الشخصيات، وسرعة تطويره المواقف، وسهولة نحو تعقيد أو حل، سواء ما كتب منه بالعامية أو ما كتب بالفصحى، وفي ذلك ما يدل على ملائمة الفصحى للحوار، وما يؤكد مسؤولية الكاتب عن تلويحها للبناء المسرحي، ويجعل الندوة إلى العامية غريبة، وغير مسوقة.

إن المسرحية تصور حياة مثقف، كما تصور مرحلة ثقافية في تاريخ مصر، وقد طغى عليها هذا البعد الثقافي، بسبب طبيعة الشخصية التي تصورهما، ولذلك خلت المسرحية من المخامرات، ومن أصصال الحب ومن الصراخ الحاد، فكانت هادئة، بطيئة، ولعذا قل اهتمام النقاد بها، وإن كانت جديرة بالاهتمام.

كتب من صديدا



الموسم

عشور بعمان، رفاعة الطهطاوي، أو  
صور التقديم الهيئة المصورة للكاتب  
القاهره، ١٩٧٤، قطع صغير، ١٧٦  
صفحة  
مكتبة جليل محمد نسيم الموسوعة  
العربية المصورة ر ر للنشر، القاهرة،  
ط ١٩٧٢

كاتبه نهر دفاق، تشكّل من روافد كثيرة، منقتصرة في مساهمته على بعض نصوصه الروائيّة لصعوبة الإحاطة بكامل نتاجه، أملين النفاذ منها إلى فائدة مرجوة، وكشف متوخى، ومرجئين مساهمته في مناحي إبداعه الأخرى، للقاء آخر، يبدو أنه سيكون قريباً.

وعلى شاطئ صغير من بحر إبداعه الروائي بقاصه، والثقافة الإبداعية بعامة رسونا معه في جلسات مديدة، كان لنا في نهايتها هذا الحوار الذي تعامل فيه مع الأسئلة بشجاعة وصراحة نادرتين.

• هل تستطيع الوصول إلى جنود كتاباتكم بعامة؟ لتعرف كيف تشكّل هذا النهر، وإن وصلنا ماذا يمكننا أن نرى، غير الطفل الذي ما تزال جميعه معلومة؟

– أعترف أنّ، الكتابة كالشجرة، لذا فإنّ الجنود تبقى في العمق لا ترى، وفي حال الكتابة يمكن كشف النظام عما هو مخفي، وأظنه سيقودنا إلى بداياتي الأولى أو بذور الكتابة عندي باختصار يمكن اختزال آنية الكتابة الأولى بالتقليد أولاً وبمحاولة لفت الأنظار إلى أهميتي بين الآخرين ثانياً.

ولذا ما اعتبرنا أنّ (الجنود) بمعنى الخزان الذي تتجمع بداخله المكونات المختلفة والتي ستمنح اللفظ شكل الكتابة الفنية، فإنّني اخزل الأمر في نقاط قد لا تكون المثلثة الكلية له: المشاهدة والمعانية لما يدور من حولي والتي يطلق معظمها من الرؤية الشاذة، اكتشاف مستمر لدور الأدب في الحياة والذي تقدمه القراءة بالمقام الأول تسانده شاشة السينما آنذاك، نزعة شخصية، قد تكون غريزية، تجلّت في الميل الجامع عندي للتعبير عن أفكار بالقص أو التشخيص.

وفي أيام فتولي أي في بداياتي كنت أطمح بأن أكون حكواتياً وأحياناً ممثلاً، وتلك

## في حوار مع الروائي وليد إغلاصي لـ «عمان»

### الكتابة كالشجرة... جذورها في العمق لا ترى

لقاء مفاميس

الأستاذ وليد إغلاصي يملك وقفات شجاعة، وينطوي على كثير من أهمية وبخاضة في سردياته الروائيّة، التي تدعو إلى التمشك بأصالة القديم، وتنتطع إلى تجديد وحداثة، ويشعر متابعه أنّه يشاركه في متعة الإبداع، لأنه يرى كل ما يرجوه متبعثاً في ثنايا ما يقرأ، ولأنّه يحاول أنسنة المعرفة والثقافة، من خلال أفكاره التي تلمح في نصوصه، ويلمج أنّه يرتقي فوق الفكر الثابت يسايره ويجانبه أحياناً، وهورق الإيديولوجيات بأنواعها، ويلمج إلى قصورها، دون أن يغشى من إرباكات منظومة التداول، ويبدو قادراً على المساواة، وباحتاً حديثاً يقفّض عن إجابات شافية، لما يصمر فكره من قضايا، وهو لا ينتصر لجنس أو منهج يؤطر نفسه فيه، مهما كان واسعاً، وقد وصل بمثابرتة إلى كتابة نص خاص، يحمل رؤيته، ويدلّ عليه، لذلك استعق كثيراً من تقدير وتكريم على مستوى الجغرافيا العربية





## البحث

من الإسكندرية إلى الإسكندرية  
محطات في العصور الأدبية  
القسم الأول

تأليف  
وليد إسماعيل



هي أصول الحكاية.

• يبدأ لنا ذلك تكتبي  
كما تتكلم، أي أن هناك  
تواصلًا في حركات  
المخيلة والقلم، هل  
هذا هو الذي جعلك  
من أكثر الروائيين  
المقروئين في محيطك؟  
أم أن هناك حراكًا يعمل  
في عمليتي حراكك  
الإبداعي وتلقيك؟

- تبدو هذه الملاحظة  
واقعية أحيانًا. ويظني  
أن التفكير المعبر عنه  
بالكلام لا يختلف كثيرًا  
عن حالة التعبير باللغة  
المكتوبة، وأظن أن مثل  
هذا التماثل يعبر عن

الانسجام مع النفس وبخاصة ما يتعلق  
بالتكاتب، كثيرًا ما تكون أحداث رواية أو  
مسرحية تمت بصلة ما إلى الواقع الذي  
عاشه، ويظني أن هذه الصلة ليست  
تأكيدًا على التزام المذهب الواقعي،  
بل هي تصوير لحالتي الواقعية في  
التفكير وممارسة الحياة والتي تؤدي  
بالرغم من التخيل إلى واقع مواز لا  
مطابق، واعتقد أن هذا الواقع هو المبدأ  
الذي أعمل من أجله.

• لو حفظ خط شبه عزل لمدينتك عن  
محيطها في مجمل الإبداع، هل أنت  
حلب بكل تراكمها البشري والحديثي  
والعمراني، تندمج رؤاك برواها؟ أم أنت  
كعبدع لإنسان آخر مستقل؟

- المدينة هي مكان الرواية لا تقوم  
إلا على أساس التفاعل بين المكان  
والزمن فيكون للرواية زمن روائي قد  
يكون مساره مختلفًا أحيانًا عن الزمن  
التاريخي، وسيؤدي هذا الاختلاف  
إلى أن يصيب المكان الروائي على  
درجة متفاوتة من الانزياح عن المكان  
الجغرافي.

فهل الاختلاف بين مدينة حقيقية  
وتلك المدينة إذا أصبحت رواية تسميه  
عزلاً. لقد كانت في معظم أعماله  
الأدبية تدل على حلب الواقعية، وإن

لي بأن أكون واحداً من شهودها  
المخلصين. ولم يكن عصفها في التاريخ،  
ولا حجارها التي تستند من الطبيعة  
روح الخلود، ولا تكوين أهلها الذي يمثل  
التناقض والتألف في آن، ولا صمودها  
في وجه حمض الزمن الذي أذاب من  
قبلها مدنا كثيرة. لم يكن هذا كله سببا  
لوحدها كي تمنحك زخم القصر، بل هي  
كيميائيتها الساعية دوماً لجعل الحجر  
والبشر ينتمون إلى مكان اسمه حلب.  
وهي آلة تطويق بدمقتها أن خنتها أو  
أحببتها، حفظت لها سريتها أو كشفت  
عيوبها. وحلب هي المكان الذي يسمح  
للخيال أن يكون واقعا وللواقع أن يتحول  
إلى خيال.

## التفكير المعبر عنه بالكلام لا يختلف كثيراً عن حالة التعبير باللغة المكتوبة

كانت في الحقيقة الأدبية ليست هي  
تسماً. إنها الوعي، ولكن متى كان  
الوعي هو الواقع؟ إنها أشبه بأمارة  
تحبها فإذا بك تضعها في مصنف  
الكلام، وأنها تسمح لك وحدك بكشف  
ما لا يراء غيرك. هي لا تنيب عن  
تخيلك بالرغم وجودها المادي غير  
الصالح للتأويل.

• هل ارتباطك الإبداعي بمدينتك  
كان السبب فيما وصلت إليه من تقدير  
وتكريم مستحق، مملاً بالقول من لا  
يجيد كتابة بيئته لا يجيد سواها، لأنه  
يقراها بامتياز تكون فيه أكثر صفقا  
من الواقع نفسه أم هناك سبب آخر؟  
- لا أشك في أن حلب سمحت

• جاء في كتابكم (في الشكافة  
والحدثاء) الثقافة كشف وإضافة، لا  
تأتي من خارج موضوعها، وهي ليست  
تهدياً أو إلقاء، أمن أجل هذا يرتبط  
إبداعك بمدينتك، وتكتب منها بكل  
هذا الزخم والاستمرارية، وفق رؤية  
ترتبط بالتجديد وتجانبه، بغض ما  
تنتقل من الماضي؟

- بالرغم من محبتي لحلب وإراثها  
التاريخي والمعماري، ودفعها بمكوناتها  
لتسامع في بناء نسج أعمال، إلا أن  
حلب المستقبل هو ما يشغلي بقوة

- قد أكون أسير منهج التجريب في عملي الأدبي، وهذا يعني عدم امتلاكى لخطوط مسبقة الصنع. وأظن أنه يمكنني عدد من القيم والأفكار لم أوفق حتى الآن من التخلص منها، ومن ذلك دفاعي عن الحرية وحق البشر في تحقيق إنسانيتهم، ومن ذلك عدائي للظلم والفساد والتباعد والادعاء الكاذب والتباعد المغرور، ومن ذلك تنكري لعبادة الماضي المجانية وعدم الإيمان بأن المستقبل سيكون أفضل من أزمان سبقت.

وما زلت أؤمن بالتجريب وسيلة أفضل للوصول إلى التجديد والتعبير، ليس على مستوى الأدب فحسب، بل في أمور أخرى كالسياسة والصناعة وغيرها.

• انصحت روياتك صمًا يعمر المدينة من أفكار مثل، الخلود ملود مدينة لا ملود أشخاص، كيف تخلص مدينة أبطانها محيطون مازومون (دار الماتمة) بينما القوى الفاعلة هي الهامشية الداخلة في شبه مطلق استلابي؟

- رواية المدينة حالة افتراضية متعددة الأوجه، وهي تركيب معمري من سطوح لتعكس أحوال كاتبها الفكرية من ساخطة إلى متفائلة، من خيبة وأمل، إنها الوهم الذي يتبادل الحية مع الحقيقة، فيكون الخيال الذي يمكن الواقع هو القوة التي تمنح الرواية الشاردة على استمرارها في وجدان المثالي، الخيال اخترع مصطلح الخلود، والواقع صنع حقيقة مصطلح (الاستمرار). الرواية المدينة تبهر عادة عن الاستمرار.

• سرديتك بمثابة مكتسبة بنية مرتفعة تبني من خلال معمار شبه متدفق، وتشكيل بنائي متناه مع لدق سردي، مخدوم بحثين اجتماعي وروائي مشترك، فما حظ كل دالة على حدة مما سلطه في رواية ما كنموذج تطبيقي؟



ثلاث ممرجات

أكبر من انشغالي بماضيه، ومن تصوّري لما يجب أن تكون عليه في الزمن القادم، لا أتوقف عن النشر في حاضري وماضيه. حب، والصبر أن لروائي السياسية واهتمامات العلمية دوراً بإعطاء المستقبل الأولية لكل شكل.

• أصادت روياتك الحياة لحلب القديمة، من خلال سيرك لجولوبيا أصماقها، بأسلوبيتك الشجاعة في التعامل مع كثير من المسكوت عنه، هل توافق مثل هكذا رأي، وكيف تعاملت مع ما ذكر؟

- الحياة في حلب القديمة تمير عن نفسها بقوة وصديق تقوى قدرة أي كتيب، ورائياً كان أو شعراً أو غيره، يوصف أو يحل أو يوهم. وقد أكون قد استغدت من تعاقب المحب مع المدينة في عدد كبير من أعماقي، إلا أنني لا أدعي إعادة الحياة إلى حلب القديمة، وأن كنت كما يتخل لي من أكثر المستفيدين من هذه الحياة ومن الذين تعاملوا بصدق في انضمام الواقع واليهمة في الأعماق. ولا أنكر أنني كثيراً ما كنت أتعامل مع حلب على أنها نافذة أطل منها على مساحة جغرافية أكبر يلعب فيها المنصر الإنساني دور المعمار أحياناً والمخرب أحياناً.

• الشعر ماس اللغة وجوهر الإحساس الإنساني بالوجود، يتلازم فيه الكشف والتعطيل، وهو يتوافق كثيراً مع ما كنت تشير إليه في الروايات، لماذا لم تكتب الشعر، وهو حتى الآن ديوانك، وأنت تملك نفساً ولغة شاعرة؟

- الشعر يكتب نفسه. أن تضع خطّة لكتيب شعراً فانت إذًا لست شاعر. وقد أصاب أحياناً بحالة شاعرية في سياق الكتاب، وهذا يعني يحدث لأحتاج الفكرة إلى لغة تعبر عنها، فتكون اللغة بصدق تعبيرها ورافعة مكوّناتها تذكر بالشعر نفسه أو أنها تقاربه، ولا أنكر أنه في حالات نادرة عبرت عن نفسي بالسباح لأزمة أمر بها أن تخرج في

## المدينة هي مكان الرواية ولا تقوم إلا على أساس التفاضل بين المكان والزمان

شكل لغة ويمكن سَمِّها بالشعر، إلا أنه لم يكن لها انتساب إلى قصة أو رواية أو مسرح. وفي الأحوال كلها اعتقد بنبرة الشعر الصافي أو الحقيقي في المشهد الثقافي العربي، سابقاً وحاضراً، كما لا يخامرني شك بأن الندرة في الشعر هي من الحقائق التي علينا الإقرار بها.

• لوحظ أنك أسير رؤية وحيدة في الشكل والحدث واللغة، هل تستطيع أن تجازف بتحديد فنّي يهدم إبداعك السابق كلاً أو جزءاً، تجلبد ترى فيه ذلك ترسم ما تريد بهجيرة مطلقة غير ملزمة بحساب ترجمة ما؟ ولماذا في الاتجاهين؟

## زهره الصندل

وليد داخلي



- هناك شخصيات روائية تظل قائمة في بداخلي بأكثر مما هي أحداث الرواية ذاتها، وقد يكون مرد ذلك إلى قوتها الواقعية أو الروحية، وأما نسب عدم اكتمالها فتلق علي كي استكملها. واستطيع الإقرار بأن بعضاً من الشخصيات فيها شيء مني أو أنها حالة مماكسة لما أنا فيه فتعمل وضع النقيض. عدد من الشخصيات بات صديقاً، وآخر شكل عبادة لي لا أستطيع التخلص منها. أهتم هذه فلسفة العلاقة بالآخرين؟

● رواية (بيت الحلد) وسواها روايات مكان يتمهي فيه الحدثان الاجتماعي والسياسي بتواضع كبير هل من توضيح لهذه الرواية إن كانت كاشفة، وهي رواية مستمدة من داخل موضوعها؟

- المكان في العمل الروائي يصبح حكماً للساحة لتظهر صورة الحياة الاجتماعية والسياسية، الفردية والاجتماعية، الماضوية والمستقبلية، المادية والروحية، المكان الروائي هو المطبخ السذي يتم فيه التفاعل بين الأحداث والظواهر، فلا يكون هناك حدود بين الشخصي والعام ولا الاجتماعي والسياسي ولا أي شيء آخر.

● (دار المتعة - زهرة الصندل) روايتان توافقان مقولة (الرواية كتابة وليست تأليفاً) هل هدفت إلى شيء من ذلك إبان محاضراتك الإبداعية أم هما محاولة عبور شيء نحو شبهة قراءة سردية مأمولة؟

- لكل رواية أرضها التي تثبت فيها هكرتها الأولى وأحداثها، ولكن رواية جوما الذي تنفس فيه شخصياتها، ولا تكتمل فنية الرواية إلا بالاختيار الحر لأرضها وجوما. ولذا يقال إن الرواية تكتب نفسها وتختار أسلوبها، ولا يكون لها من هدف مرسوم مسبقاً، لأنها تصل إليه بفعل بينها، والرواية التي تجعل القارئ يقبل على استكمالها

- الاجتماعي هو الواقع أي (الماضي). وأما الوطني فهو الحلم أو المثال أي (الروحي). ومعظم أعماله وقعت في ساحة يتجادلها قلبها المادي والروحي فيتمادها أثر القلب في الآخر، وتضيق الحدود التي يفترض بها أن تدل على الواحد منها، ويظني أن هذا التمازج هو من صفات كيمياء الكتابة الفنية، لذا أراني عاجزاً عن تحليل ما أكتب، بينما تتوفر هذه القدرة للناقد.

● تبدو رواياتك المتأخرة غارقة في كآبة ماضٍ مستمر، وتوحى بأن لا مستقبل لقولنا الفاضلة لأنها مدمرة بالإحباط. والكتابة تفقد إبداعها عندما تفقد مستقبلها، كيف لم تفقد رواياتك توجسها رغم تسريها بالكتابة؟

- كانت (روزمانة) التاريخ التي عشت أيامها كما يلي:

- ولدت في السنوات ما بين حريين عليتين طاحتين. وخرجت عاقلي من الاسكندرية التي ولدت فيها لاسلها عن جسد الوطن. وطفولتي الحليبة شهدت الاستعمار الفرنسي والفقر. وتمثلت التراخيدي العربية بأسماء فلسطين الأولى، فكان السامطور الصهيوني يقطع من اللحم العربي ما يريد وكان الرأس العربي يطأطأ به بذل لا كما نريد.

- العوان الثلاثي على مصر، وضيعة حيزران، (والروزمانة) تقب أوروبا مع تقب العرب على ناز المذلة. هاتي مصر عشته، وأتي نصيب لي من زمان الخسارة والذل ومع كل ما عاصرته فإن ذبالة الأمل عندي ما زالت تتوقع توجهاً، وتلك هي حكاتي مع الأدب. ويبدو أن فيروس الأمل ما زال مسراً أي إنتاج عربي.

● في رواياتك بحامة تشابه في الرؤية وطريقة السرد، كما يرى الارتباط الدائم بالقاع، ما هي بواطن ذلك عندكم؟ وما مدى انطباقه على ما

## حلب المستقبل هو ما يشغلي بقوة أكبر من انشغالي بماضيهما رغم محبتي لتراثها التاريخي والعُماري

قدمته من سرديات لاهته؟ ولماذا؟

- قد يكون للسؤال أساس من الواقع، إلا أنني أعتز بأن جوابي له يكون أساساً من الصفة، فانا عادة لا أعود إلى ما كتب من قبل خوفاً من اكتشاف سقطة أو تكرار. النص المكتوب يظل حياً عندي، وإذا ما خرج إلى النور ما عاد يشكل قضية لي.

● تبدو متعاطفاً مع شخصياتك الروائية، كأنك لم تكتبها بحيادية، هل يشكل بعضهم جزءاً من ذلك؟ وأية شخصية هي الأقرب إلى نفسك؟ ولماذا؟

وليد إجملي

## في الثقافة والحداثة

أحمد

المفردات موجودة في مدينة  
حلب وتفسير الأحداث إلى قدم  
زمن الروايات القصصية، الذي لا  
يتوافق مع الحوامل الروائية،  
هل من توضيح؟

- لما كنت لا أملك القدرة على  
مراجعة ما كنت كتبت، فانا لا  
أستطيع الإجابة.

• لوحظ في شتاي السرد  
تقاطع مع بعض الروائيين  
العرب:

. فاضل السباعي، في السرد  
على لسان البطلة العلمة، أو  
طريقة السرد الذاتي.  
إميل حبيبي، في العنونة  
اللائقة وبساطة الجملة وشدة  
دلالتها.

- ذكرنا تاسر، في طريقة  
القص والرواية وتداخل الحدث.

- صيد الرمح الشرفاي، في وصف  
الريف أحياناً وفي الفلاح.

- يوسف إدريس، في السرد المتماهي  
مع نقد الواقع بعمق.

هل هذا من تشابه مناخ الإبداع، أو  
من الرؤية المتشابهة لعامة البدعين؟

- لا أستطيع التفكير للتشابه الذي  
حدث بين طرائق السرد.

• بعد هذا الكم الكبير من  
الإبداع في حقل السرديات، هل ترى  
السرديات العربية قادرة على مساواة  
والقما المعيشي والوجودي والنفسي  
والسياسي، في الزمن المتري؟ وشكراً  
لتصريحكم وطول انكاسكم، وبفضلكم  
بالإجابات المائلة.

- وفق ما قرأته من أعمال عربية في  
حقل القص من رواية وغيرها، أزعج  
أن تسميه كيرة منها ألبنت قدرتها في  
تلك المسألة، ونسبة أفضل من أعمال  
الأنثرب والسياسيين.

✉ كاتب من سوريا  
ztadmia@hotmail.com

- زواج فاضل..... لم الإنحاح على  
مثل هذه الصوى؟ وهل الموضوع الحالي  
روائياً يتماثل مع هذه الصوى شبه  
الثابتة؟

- لو أنني كنت أملك مخطوطاً للرواية  
أو أنني عملت وفقه لاستطعت أن أجيب  
على تساؤلاتك، وتلك هي المشكلة التي  
لم أفكر يوماً في وضع حل لها.

• ذكرت في متون السرد المتنوع،  
الصحيفة الكهربائية، وسرور الجينز  
وجور السينما ومصنع البلاستيك،  
وكلمة الطبيب..... هل كانت هذه

بمعية وتقيم هي حلم أي روائي  
وسيكتمل هذا الحلم إذا ما الرواية  
أثارة التماثل عند القارئ. فهل  
استطعت أن أحقق شيئاً من هذا؟

• حضور الذات المتماهيعة مع  
(محببة) في باب الجمر كان لافتاً.  
نقدت منه إلى واقع حلي معيش  
بامتياز، ما النقطة / المرحلة التي  
تمثلت منها الأحداث؟ وماذا أردت  
أن تقول فيها مما قد لا يملك  
مفتاحه القابع؟

- أحببت (محببة) منذ لحظة  
ولادته التي لم تكن مخطوطاً لها.  
هو الذي رسم خطة مسيرته  
الأسطورية، وقد فوجئت باختفائه،  
فهل هذا هو سر الحلم في ولادته  
وموته؟ أكانت رؤيتي لحلم من  
خلال (محببة) أم أنّ (حليبي)  
ما كانت لتصبح واقعا من غير  
(محببة)؟ (باب الحجر) خرج من  
الخيال، (والراس) أكد على مقولة  
اللامعقول (والصالحاني) القادم من  
ساحة الظلم لتصبح ممثلاً شرعياً  
للواقع، فكانوا جميعاً الخلفية التي  
تبرز (محببة) الذي يخلل إليه أنه من  
كتب رواية (باب الحجر).

• رغم السراب الروايات بعامة في  
مجاز صميعة، إلا أن الأدلة التعميرية،  
وطريقة تناول الحدث ثابتة، أكان هذا  
لأن المعطى ثابت، أم هو متغير أسلوبية  
مختار طوامية، ليعمل البصمة  
الخاصة أم ماذا؟

- يظنني أنّ الجواب على هذه  
التساؤلات سيوجد عند ناقد متخصص،  
وسأتمنى منه دون ريب تفكير عندي  
القدرة آنذاك على الإجابة الصحيحة.

• لو نُظر إلى الثابت والمتحول في  
متون السرديات، سيبرز التشابه والثبات  
في الشيم والسجلات مثل: الرأس -  
الكتاب والكتبة - المقبرة والبوت - الآثار  
- السجن - الملقف - الرسائل القديمة  
- الرحيل نحو الغياب - تلويحة اليد  
متيمة - حرائق مفتعلة - انكسارات

للمسح المبدل  
النساء اللواتي  
مشين  
على سهوة الماء عذرايا  
وايقظن  
في خدر الرمال  
القناديل

النساء اللواتي  
هناك جلدن  
شقيقة الفراش  
وزوجنها بالزغب.  
النساء اللواتي  
على صمة النهر  
يفززن المساءات  
يدلقن في روعي الآن  
شعرا  
ويرشش  
قلبي بالعنب

امراة تمشوشب ذهبيا  
امراة  
أبلغ من أنثى  
تحدثن طوود الصمت  
تهمس  
للماء

وترمي للشمس  
كلاما لبنيا.  
يا شمس  
خدي ضولي الباهت  
واعطيني  
ما دار حول دمي  
آخر يمشوشب  
دهيا  
عل مجاري  
يمنح قافيتي  
عنيا  
او ماء.  
امراة  
أحلى امراة  
في درب السادة

## نساء رشقن قلبي بالعنب

بلال بريس \*



خمي  
كطعل تنهد شوقا لتصاح  
على أمها  
تهدت خمي  
وارخبت على صهوة الريح  
لها قبيلة  
تذوب هيما  
كوعل بحر المسافة بالبروق  
راحت لتكتف  
لهب روعي للحياة  
على خدما

بنات الشام  
بنات الشام  
عطرن ذاكرتي القديمة في الرمال  
بكركة الياسمين  
ودويس قلبي  
كتقطعة تلح  
تكايد لغمات الظهيرة  
في غمر تموز  
بنات الشام  
طعن على شعر حرفي قبلة الشعر  
وخصن قلبي بالرصاب  
نات الشام  
ياويح ضحكتهن  
ستقن ترش ذاكرة البداوة  
في نهبات روعي نالهام

قلب كاجنحة الفراشة  
يساقط عمرا  
يميص محاجر لاثحف  
ويحمل بالدي  
ضوء يدل الحمام  
على سدة الروح  
ومهوى الأعنيات  
نات الشام  
بادنة العقيق في رعشة الضمط  
وهي  
نهاية الأعميا

نساء رشقن قلبي بالعنب  
النساء اللواتي  
على صمة النهر طوحن

وشهوة شعر  
نصلي علي  
انا الولد المعتمد  
نما باح الحدود عن الهوى العذري.

## النهر وسنوبت الخبثات

طال ضامن \*

سامحتك بالقلب الهائس يا زرياب  
النايات ترهف كالبجعات على كوشيرتو العاشق  
والطر العاطر يهطل أوتاراً أوتاراً  
والنهر يسيل زلالاً مع صوت الفيتار  
فيم سكوتك  
والسكر مسيل دموع العين على الأكواب  
فيم سكوتك يا زرياب  
المغرب أسراب نجوم  
تنشعب في سماء شموع  
وسلال تنزل فوق سلال  
والعاشق يبي من فرط جمال البسوع  
والجسد الأبيض للمرأة ينوع جمال  
والخمرة ذات الطعم الرائع  
تنقطر صافية مثل كريبات البلور  
فتجمر في الكأس نقاط النور  
والقمر الأزوع فوق نواظرنا  
يتوالد  
في الليل هلالاً بعد هلال  
هوذا الليل كتوب العرس  
يهزهر زهراً أخضر فوق خدود الدنيا  
والفجر يشفق في المشرق أسراباً أسراباً  
وأريج الرمان ينفوخ على وجه فتاة  
جهجه في شهوتها الشمس  
وارتفع الحظ



فراحت ترقص كالقيمة فوق رؤوس الأشجار  
اعزف نغماً مزمارياً يطرب هذا القلب  
لترقص روح العاشق  
كالكروان على رجع زغاريد المزمار  
خل صفائر أناك ترهف فوق جمال الكون  
شرائط أعراف  
وزرايزراً وطبوراً بعد طبور  
فالمسيات بواهير  
تتماشق في رقصتها المائية  
والنفاخ صدور  
ماء أبيض ماء أرق  
ماء يشرب ماء النور  
وأغانينا في سكرات الأعراس  
نواعير تتوقف ثم تدور  
اسمعنا عزفك  
موسيقاك ذراع بيضاء تهز سرير النائم  
في فردوس أغاني  
وتلامن أقداح تتصادى فوق صواني  
وأغانيك نساء تأخذني بين يديها الدافنتين  
وقرصني ماء النور  
فغناقي تدلني فوق خمين رضيعين  
ولوز يسلق سوز  
.. عصفور يتعذب في مزموز  
موسيقاك حبيبات الشمس إذ  
تتساقط من غصن الصبغ  
وحبات الخوخ المجروح  
وسحابة صيف هباء  
ترد نسايمها الروح  
موسيقاك دموع تنزف من قلب صديق صدوق  
فيم سكوتك والأقمار على برك الشهوة  
تلعب بين أبادينا  
لعب العاشق والمهشوق  
فيم سكوتك يا زرياب



حجره العاشق مغمور في الشوق

حجرة المرأة سكرة ثابت

في ماء العناب

فالأجراس تدق ويرزان الحب تقني في الورد

وريشات النور تلوّن بالأخضر والأزرق والأحمر

بستان شروق

والأرواح حمامات تتغازل نضوى

في الأفق الخلاب

سامحت سكوتك بالقلب الياكس يا زرياب

ما شروق بالحزن الأتراب

ولا غربت بالشوق الأصحاب

ماذا أخذ الحب من الأحباب

وماذا خلّى للعشق الغياب

لم نفتح باب القلب على القلب

ولا باب الروح على الروح

لنقطع درب العمر سكارى

والباب على الباب

لم نفتح غير شبائك الليل على الأغراب

لكني الآن مليء بالصمت الرياني

وحزن العود

أضغ غناء الليل في غيبوبة ساعات اللوز

وأغفو كالنكاس على ماء السهر الظمآن

يا رب العود أنا الآن

أسمع موسيقي المهوسة في نفسي

لتستسق بين نعاس الليل

وأغشاء روح السكران

فأرى قديساً يبيكي في جوف كمان

يا زرياب لقد راق الليل

وشاغ سكوت أزرق في الفسق السرائي

وراح السكر يروق

صاف عزفك في إغشاء روح الشاعر صفوان

فادبني ذوبان الغصة في صعداء القلب

واسكرني بأعانيك

لأسرح فوق جمال العالم فوق

أسكرني كي أنمايل كالنساك

على تعزيمه موسيقاك

فأجنحة البهجة ترقص دائرة

كفراشات حول سراج النوم

وقلب الشاعر يرقص كالتصوف

فوق يساتين الكرز المشوق

أقدس ساعات القبطة

أن تتراعى في إشراق نور

رؤيا الخالق للمخلوق

أجعل حالات العزلة أن نسمع في الموسيقى

أصوات أحبتنا العباب

إعزف نغما مزماريا يا زرياب!

فأنا مغمور بجمال سموات الصيف

اناغم روحي مع روح الكون

كأني قديس الدنيا العنقاء ورائها

وابن الإصفاة على شباك لياليها

وحفهد مرآتها حين تذكور الراع

مراحاً بعد مراح

في الصباح يطهر رؤياي شروق الشمس

وفي الليل أظهر قلبي بأهلات هلال الأفراح

مجرّوحاً أتلامس مع صوت الناي

وشافاً مع تعزيمه موسيقى

أتلامس مع إنشائي إذا سكر الغيتار

تلامس أقداح

تتلامس بالأعين في غيبوبة سكر بيضاء

فتستقني العسل الأبيض من عينيها المسكرتين

واسقيها من عيني لقاء التفاح

ما أحلى أن تتلامس بالأرواح

أن تنهams مثل كناريين على زهرة دوار الفجر

كطواسين عروسيين

يرقان على إطلالة شمس نصبح

فالليل خيالي

والحزن سمائي والبهجة النشوي

تتطايّر في جو السهرة كالأرواح

فلماذا أرهف سمعي في ساعات الصمت

فلا أسمع موسيقاك

ترخم في الريح حفيف الأحباب

يا زرياب الساكت في صدري

ما بعد جراح الشاعر في العشق جراح

ما من سبب للعشق ولا أسباب

كانت تقترن العود الباكي

تترقرق مثل حبيبات الأمطار على خشب الباب

فلماذا انقطع الصوت

وصرنا كبراً

نتأمل من شباك الشبخوخة كالأغراب

نتأمل والأعين تغروق بالدمع

خريف العمر الحافى

ورحيل الأسراب

سامحت غناءك بالقلب الياكس يا زرياب!

## أية أعانت الوصل

أحمد الخطيب \*

لا رجوع لها  
قد يزيد البهاء الذي في قوسه النخل  
فاضطبي الشكل في حذه الماجن  
واصعدي في متون الصدى.  
يا بنت نقّاحة في جبال المسقى،  
ويا بنت إيقاع زوجاتنا،  
لأن الشعاع انبرى  
إد رأى غيمة لا إطار لها،  
وانبرى الأهل

\*\*\*

سأحمي جناحي من الريح  
ادخل باب المساء على مهل مشخناً بالطيور  
سادفع جمر الفتى باتجاه التشظي  
والمدى باتجاه اكتمال مراسيمه  
والندى باتجاه غزال البيوت،  
ويا بنت كاسي.  
إذا غيّر الماء ألوانه،  
ما الذي ينتظره الزمان،  
والمحب إذا أطلق الطير،  
كيف يعود إلى عشه المهرجأن،  
والحياة على مهلها،  
لا تقبل الثواني عن الدهر،  
أو لا يُقال عن السقح  
في ودع طائر مال نحوي،  
وقد أغلق السهل

\*\*\*

كأن أسيل على الشهد شهداً  
وأنقن فن احتجاب الكلام على أصله.

وما أن تضبطي الشكل.  
يا أم  
يا بنت قلبي،  
ويا بنت سهل بن عامر،  
أو أن تجاري المرايا إذا غيّم الشكل  
وما أن تسرجي الليل من كوكب سابح  
في خيال القصيدة، يا بنت روعي،  
ويا بنت خمر الخليل، ويا بنت عين الغزال،  
وما أن تكتبي الشعر في آخر الدربة، حتى  
يمرّ الذي في أصله الأصل

\*\*\*

أسرّخ ما قد تجلى،  
وما قد تأوّل في الشعر،  
يا بنت أوجاعنا في غمار القضايا،  
ويا جارة للحوار،  
ويا طلقة في ارتهاق السؤال الأخير،  
ويا أمنا الأرض، أو  
يفحي خاطري، إن أكل الرمل

\*\*\*

أسرّخ ما بين بيني وبينك،

خوفي على لحظ ما سمع الكل

\*\*\*

أهبطني علي إذن سكرًا.

ثم قبلي على السطح.

لو أنني ما رأيت الذي قد رأيت.

قلت لها: يا بنت غرّة، هذا أنا والق

فوق رملي تطيش على ركبتيه الحارات والظلي

أقبضي علي إذن سكرًا.

وادخلي في منامي.

فقد أبقت التفتاح إيقاعنا السهل

لأننا فتحنا المنازل سعيًا.

ولم يسع فينا الذي في فخر القول

\*\*\*

تدارك البحر أنا في مفاصله

وزناني في لغة، وأصل معقود

هنا من العين أفتنى مقلة ويدا

ووافر البحر في مراسله الجود

تدارك البحر ثوباً برفعاً زمنًا

والقول عند نبيد القول مشهود

إذا فتحنا ناي الوزن معضلة

والوزن بعد طنين السجل مشهود

\*\*\*

إذن ليس أسي على كل ما جاوزته الظلال.

ولا استغل الكلام لأحو من النحو.

نحو اقتراب دمي من بطون البلاد.

ويا بنت أمني.

أنا ما لبست ثياب الحداد.

ولا قلت للماء هذا دمي.

غير أنني تركت رسالته نعتة

هي الحقول. فشاهدها النمل

\*\*\*

كأنني بهذا أريد لها الوصل

هنا في استدارة شكل الجبال.

السوول.

البحار.

ولا حارس ناقص.

أو غبار ناي عن سفره القتل

كأنني ولو في اقتراس الخسوف مع الارض.

أو هي امتساق الكسوف كأنني أريد لها الوصل

وانجو من الموت في غير ما كان من مرض.

ثم أغفو على حُصير في البيوت.

ويا بنت هذا الرهان.

إذا أزعج الشكل في شكله

ما عسى يفعل الفعل!!

\*\*\*

غزالان من مرمر في الحديقة يتكلان على القول.

قواني لريح المكان.

هنا ساحة الشهداء.

وفصل الخطاب.

ودكان محمود.

يُعرض فيه الطريق الذي آخر الماء كان له الفضل

\*\*\*

غزالان من مرمر.

واشتهاء قريب ضريب.

وما غربة الاغتراب لها حارسان.

ولكنها حاصرتني طويلاً.

حصار الضباب إذا انقشع الجهل

\*\*\*

كأنني بهذا أريد لها الوصل!!

أنا من بيوت لها ألف ناب. إذا أغلق الباب.

وضلي لها من فضاء طري العوائم.

قومى. فقد أندر الوصل

\*\*\*

وأعرف مسك الطيور من الريش

خوف انكاء الأساطير على ما اسطر.

خوفي من الليل يطهر في أول الليل.

خوفي ابتداء من العابرين إلى قصة الروح.

خوفي من السيف يحتاجه الوحل

وخوفي على ما أصاب الفنى

يا بنت صبرى على الحرج.

يا بنت حبما التي طاهرتني

على جسم في الهزيع الأخير من الموت.

المحتوى لتحليل علمي دقيق، يستهدف أول ما يستهدف تقويم هذا العمل المهم بكيانه النصي، والإشادة بالجهود الكبيرة المضنية التي بذلها المحقق في إخراج هذا النص إلى حيز الوجود، سواء على صعيد العمل التحقيقي أم على صعيد الإجراء القرائي، ومن ثم مناقشة الفكرة الأساسية في الدراسة التي تنهض على اعتبار هذا النص نصاً في السيرة الذاتية الأدبية.

#### لغزهم، سياسة الدفاع عن الأنوذج

حاول المحقق في مقدمته القرائية ((التقديم / الدراسة)) أن يضع مفهوماً محدداً للسيرة الذاتية الأدبية، بما يخدم شكل وطبيعة ((الروژنامجین))، ويجعلها داخل دائرة هذا الجنس الأدبي بأي شكل من الأشكال، على النحو الذي يسهل عليه إقناع مجتمع القراءة بأهمية النص بوصفه سيرة ذاتية أدبية.

فمثل هي البداية ما أوردته والخوارزمي، في المعجم الوسيط، من تحديد لمصطلح الروژنامجة أو الروژنامه، التي هي عند كتاب اليوم الذي يتم فيه معرفة الأيام والشهور وطول الشمس والقمر على مدار السنة.

أما محمد حسن آل ياسين فقد عرفها بـ ((اليوميات)) بوصفها ترجمة للكلمة الفارسية ((الروژنامجة)) (٢)، وجاء في دائرة المعارف البريطانية إن ((اليومية)) هي تسجيل يومي للتجارب، والملاحظات، والخبرات، والآراء الذاتية، وقال المحقق إن ((هذا التعريف المعاصر موافق لمفهوم صاحب والهاخري في روژنامجهما)) (٣).

وهذا يعني أن الروژنامجتين هما - على هذا الأساس - لتسجيل يومي . للملاحظات . الآراء الذاتية، ويحسب ما يراهما المحقق، وعلى

## السيرة الذاتية التراثية بلاغة القراءة وإشكالية المحتوى

د. محمد صابر عبيد

تتناول هذه القراءة الإنجاز المهم الذي قدمه الدكتور محمد قاسم مصطفى . تحقيقاً ودراسة . بعنوان ((الروژنامجتان)) للباخري (١)، وهو نص . كما يصنفه المحقق . في السيرة الذاتية الأدبية من القرن الخامس الهجري، في محاولة لرصد أنموذج من نماذج جنس أدبي يحظى بأهمية كبيرة في المدونة السردية هو السيرة الذاتية، ولا سيما أن النص متقدم نسبياً وله

أهمية كبيرة على هذا الصعيد . قام الدكتور محمد قاسم بتحقيق هذه المخطوطة والتقديم لها، وكان هذا التقديم الموسوم بـ ((المفهوم والتحليل))، بمثابة مقترح لقراءة أدبية ونقدية تقف على الخصائص والأصول التي تحكم في بناء هذا الجنس الأدبي السردية وتسمى إلى إدراج هذا النص ضمن سياق فن السيرة الذاتية الأدبية.

طرح المحقق/الدارس الكثير من الآراء والأفكار والقيم الفنية والموضوعية التي تتعلق بهذه الوثيقة الفنية المهمة، التي تحتاج . في تقديرنا . إلى مناقشة تسمى إلى إخضاع المسألة النقدية بين بلاغة القراءة وإشكالية



كتاب • مجلة أدب العرب • في تصديدا كلية الآداب جامعة بغداد

النحو الذي يدخلهما في جنس السيرة الذاتية الأدبية.

وفي الوقت الذي يكون فيه عنصر «الملاحظات» ممثلاً لبنية خارجية في التشكيل النصي السيرة ذاتي، فإن العناصر الأخرى «التجارب» الخبرات/ الآراء الذاتية ذات تشكيل بنائي داخلي في هذا السياق الإبداعي للجنس الأدبي.

على هذا الأساس فإن وصف الحق لنص الرونزامجيتن بأنه يحتوي هذه العناصر المشكلة للجنس الأدبي، وأن مفهوم الباخرزي في نصه هذا موافق لتعريف المعاصر الذي نقله المحقق عن دائرة المعارف البريطانية، أمر يحتاج إلى نقاش للتدقيق في هذه العناصر والبرهنة على مدى موافقتها لتعريف بهذا الخصوص.

إذا إن نص الرونزامجيتن قد توافر في هذا الإطار وضمن تحديد سياق العناصر المشكلة للمفهوم على الكثير من «الملاحظات»، وعلى جانب بسيط ومحدود ومختصر من «التجارب» الخبرات/ الآراء الذاتية، فهذه العناصر الثلاثة يجب أن تتصل في السيرة الذاتية عبر مواقف فلسفية وتجارب حية عميقة ترتبط بهذه المواقف، وتتمحور عن قيم كبيرة تتسوّغ عملية اعتماد هذا الفن وسيلة للتعبير.

وهي إن وجدت في هذا النص فلم توجد إلا بشكلها السطحي المابر، الذي لا ينطلق من رؤية فلسفية عميقة تؤهله لتمثيل العناصر على نحو مفهومي شامل ودقيق، وتتسوّغ إدراجه. بعد ذلك، ضمن الفضاء التشكيلي لهذا الفن.

بذلك لا يمكننا أن نعدّها (سيرة ذاتية أدبية) بالمعنى الفني الدقيق للجنس الأدبي السيرة ذاتي، لأنها يجب أن تكون «حديثاً ساذجاً عن النفس» ولا هي «تدوين للمفاهيم»، بل يجب أن يكون كاتب السيرة على قدر كبير من الجرأة والذكاء والقصيدة، بحيث يحدّثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته بعمق وصراحة وجوية، وهذا ما افتقدها على نحو كبير في نص الباخرزي الذي قد يكون خلا تماماً من هذه الخاصية النوعية المهمة، وانهمك بدرجة أكبر في الجمع والنقل والرواية.

نقل المحقق لخدمة الغرض ذاته رأياً في أبرز خصائص فن السيرة الذاتية للدكتور يحيى إبراهيم عبد الدائم في كتابه ((الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث)) يحدد فيه مفهوماً فنياً للترجمة الذاتية، التي يعتقد أن هذا النص يمثل على نحو ما شكلاً من أشكالها، يقضي بأن أبرز خصائصه المميزة أن يكون لها بناء فني واضح، مرتبة فيه الأحداث والشخصيات، ومصوغة صياغة أدبية محكمة(٤).

وإذا كانت هذه الخصائص الثلاث التي قتها الدكتور عبد الدائم في كتابه المبكر عن هذا الجنس الأدبي «البناء الفني الواضح/ ترتيب الأحداث والأشخاص/ صياغتها صياغة أدبية محكمة» قد توافرت في نص الرونزامجيتن، فإن خصائص أخرى أكثر أهمية أغفلها التعريف، وأهمها المحقق، وخلا منها النص.

لعل في مقدمتها ضرورة قيام هيكل البناء على «البعد الذاتي» المستند إلى قاعدة فكرية تقصيف الموضوع وتبرير قيامه، هذا البعد الذاتي في فهمه التوجيه التي تجعل من الذات محوراً مركزياً تهض عليه فكرة بناء السيرة الذاتية.

ربما نستطيع بعد هذه المراجعة للمفهوم التي أخضعها المحقق لسياسة واضحة تستهدف الدخا عن الأنموذج، المراد هنا إدراجه ضمن دائرة فن السيرة الذاتية، ومنع النص صفة إضافية ليست من جنسه، أن نشعر برغبة أصيلة لديه لمقاربة النص على هذا الأساس خلافاً لحقيقة توجهه نحو مجال فني واجتماعي آخر.

إن الواضح في صياغة نص الرونزامجيتن أنه يمكن أن ينتمي إلى الصنف الإخباري المحض من السيرة الذاتية، الذي يقوم على تسجيل الحكايات ذات الطابع الشخصي وروايتها والتعريف بأحوالها، وهي تقدم على شكل تجربة، أو خبر، أو مشاهدة، أو ملاحظة، يتخللها وصف مهادني للأحداث العارضة، وتسجيل للمذكرات التي كتبها صاحبها تحقيقاً لغاية تاريخية بالدرجة الأساس.

لأنك في أن المقصديّة في التأليف تتعلّق ميثاقاً قرائياً مهماً لتحديد هوية

الجنس الأدبي، على المتلقي أن يلتزم به ويتقيّد بحدوده من أجل الوصول بقرائه. إذا ما توافرت لها الشروط الصعبة الأخرى - إلى مرحلة بلاغة القراءة، وهو ما لم يقرره الكاتب في مشروعه لتأليف هذا الكتاب، بل أضافه المحقق تقديراً منه أن النص يمكن أن يدرج ضمن سياق هذا الجنس الأدبي في أنموذجه هذا.

#### البناء الفني وعمومية الأحكام

قرّر المحقق في تحليله لنص الرونزامجيتن أنهما تفتيان التأمّات ميشورا وخاسموا إلى فن ((السيرة الذاتية الأدبية))، وفق المواصفات الفنية والبائنية التي أمّستها عليها، إذ إنها تدّ في رأيه نمطاً من أنماط السيرة الذاتية الأدبية، وهُتم فيها هنا وأضح للملاح على عناصر العمل الأدبي التي شكّلتها.

وهو يميل في الوقت نفسه إلى أنها ((جنس أدبي اتقنه الباخرزي، وهما له الإمتاع الفني من جماع أحداث ومشاهد وشخصيات وبناء))، إذ لا يفتقد في حشد شبكة من العناصر التي يمكن أن تتعلّق للنص للانفراط في جنس السيرة الذاتية.

ويمكننا أن نستخرج من هاتين الملاحظتين اللتين أوردهما الأحكام الآتية:

١. فن واضح الملاح.
٢. جنس أدبي اتقنه الباخرزي.
٣. هيا له الإمتاع الفني من جماع أحداث ومشاهد وشخصيات وبناء.

ففي الوقت الذي تكون فيه عبارة ((فن واضح الملاح)) غير دقيقة تماماً وغير واضحة قياساً إلى واقع النص وهويته الأجنبية، وعبارة ((جنس أدبي اتقنه الباخرزي)) لا تخلو من عمومية وإطلاق ومجازفة وصفية، وخلو من وضع القواعد والقوانين التي يجب أن تحكم الوصف بوصفه جنساً أدبياً، فإن العبارة الثالثة ((هيا له الإمتاع الفني)) قد تصدق على عموم النص وينبم متناقضة.

لم أن وصف محتوى العمل بوصف ((جماع أحداث.....)) ربما يفرجه بعض الشيء من ذاتيته الواجب

علاقة لها بالموضوع العروض ولا صلة جوهرياً لها بما يحصل من حراك أدبي أو حيوي.

إن ((الذات)) في هذه الحالة ستكون أداة سياقية وروابطاً للأحداث حسب، في الوقت الذي يجب أن تكون فيه المحرك الأساس للفعل، والموجه الجوهري لحراك المبدائي، ومركزاً فعالاً لاستقطاب أحداثه، لذلك فإن نص الباخري في هذه الحالة يعدّ. في مقياس التراتبية التسمية لنص السيرة. ((سيرة أدبية)) أكثر منه ((سيرة ذاتية أدبية)).

في مناقشة طبقات العمل الفني أكد المحقق أن الباخري عوّل في رتول تسميته ((على الأداء القصصي في بيوتن بالاحداث والمناسبات التي بنيتا عليه، والشخصيات وعلاقاتها وجوارئها، والسرد والوصف، اللذين يلجأ إليهما، ورسم البيئة (المكان) الذي جرت فيه الأحداث وتحركت فيه الشخصيات)) (٩).

وإذا كان جزء من هذا الكلام ينطبق على واقع العمل، فإن الجزء الأكبر لا ينطبق، إذ إن الأداء كان حكايات أكثر منه قصصاً، والشخصيات وعلاقاتها وجوارئها لم تكن ذات نسج قصصي واضح، والسرد والوصف جاء فيها على طريقة الرواة الذين لا يقتصدون القصّ قدر قصصهم إذاعة الخبر وإيصال المعلومة، فضلاً على أن رسم المكان كان رسماً وصفيّاً خارجياً، ولم يكن نابهاً من طبيعة الأحداث.

ما يؤكّد هذه التصورات والمقتراحات الكلام الذي أورده المحقق في صدد تقويم أسلوب الباخري في عمله هذا، إذ لم يكن يختلف من جهة عن ((الأسلوب في دمة القصر ورسالة الطرد)) (١٠)، كما أنه ((لا يخرج عن أسلوب كتاب عصره وخصائصه)) (١١) من جهة أخرى.

وهي الوقت نفسه كان الباخري نفسه ((يفيد من ثقافته المتنوعة وخبرته من السوروث في صياغاته الأسلوبية)) (١٢)، ويكثر من ((النقطة إلى المعاني والتراكيب والألفاظ محاكاة وإقتباساً وتضميناً)) (١٣)، فإن نمته جاء مخلصاً للتعبير عن هذه الذخيرة

والأديب البارح الزوّتي فيهما. كما يقول المحقق. أكثر من خمس مئة بيت وغيرهما خمسة آخرون أكثرهم شمرأ بلغ عدد أبياته تسعة عشر بيتاً، فضلاً على أن هذا الكم الهائل من الشعر المصنوع والعروض لا يدخل في دائرة الذات على نحو مخصوص وإجرائي، فإنه قد أورد قسماً آخر من الشعر ((في اثنتائها تضميناً أو اقتباساً لشعراء مثل مجنون ليلى والبحري وابن المعتز)) (٨).

أغلب هذا الشعر السوارد في الروناتاجين لا يتّبع بقية هنية وإبداعية كبيرة ولا خصوصية شعرية متميزة، فهو شعر أخواني ومناسباتي ووصفي مجرد وبسيط، ولا يمكن في أي مقياس أجناسي أن يسهم هنا في خدمة فن السيرة الذاتية الأدبية، التي يسمى المحقق إلى تكريسه ووصف هذا النص به.

وإذا أضفنا إلى ذلك ذكر الباخري لتكثير من الشخصيات المختلفة على صعيد وصفي غير تداخلي، ووصفه الخارجي لـ « زوّن » التي يسميها « البصرة الصغرى»، على نحو قال عنه المحقق أنه لم يره في مصدر أو مرجع آخر، على الرغم من عدم ارتباطه بالأحداث ارتباطاً حركياً، إذ إن بيئة المكان السيرداتي يجب أن تكون جزءاً لا يتجزأ من بيئة الحدث في البناء النصّي السيرداتي، فإن كل ذلك إنما يسهم في إبعاد النص عن منطقة السيرة الذاتية، ويدرجه في سياق كتابي آخر.

ثم تواضعت الروناتاجين على عدد من الرسائل القصيرة المتبادلة التي افتتحت بشعر وأحياناً يرد في أثلاثها شعر، ويرد اسم كاتبها في يده الرسالة، وتجد رسائل وردت إشارة إليها أو فحوها، مما يبعدها مسافة أخرى عن منطقة السيرة الذاتية، لأن هذه الرسائل لا تعمّق صورة الذات الساردة في بيئة النص.

فيجد بنا أن تتسالم هنا أين موقع ((الذات)) في هذه المداخلات المتنوعة، التي تتسم بشارجيتها وإسهامها في تعقيب الذات، على نحو تقتصر فيه إلى السيطرة على مجريات الفعل داخل كيان العمل الفني، بحيث تبدو وكأنها لا

حضورها في فن السيرة الذاتية، فالسيرة الذاتية لا يمكن أن توصف في سياقها الاصطلاحي والفهمي. بأنها جماع أحداث ومشاهد وشخصيات وبناء، لأن البناء الفني - على الأقل - في هذه الحال سينمو نمواً تلقائياً، وهو ما حصل فعلاً لنص الروناتاجين في جزء كبير من نظامه البنائي، إذ فقد التمرکز حول الذات السيرداتية الساردة وذهب باتجاه الجمع والعرض لحالات أدبية خارجية.

أما على صعيد الغاية الأساس من كتابة هذا النص فإن المحقق يعيّل إلى عدها عملاً في الجمع والحفظ والتوثيق، ((كما فعل في دمه التي وضعا لنظام الملك، ذلك أنه جمع فيها شعراً ونثرأ لعلماء وأدباء التقى بهم، وحفظ لنا ما سجع منهم، بحيث كانت مصدرأ أو مرجعاً مهما لهم)) (٦).

هذه الغاية تسم. في تقديرنا - إسهاماً واضحاً في إخراج العمل من دائرة السيرة الذاتية بمعناها الاصطلاحي الدقيق، فإذا كانت غايتها علمية أو موضوعية، وكان النص مصدرأ أو مرجعاً مهما لهم - بحسب ما يرى - فالأحرار به أن يكون عملاً أدبياً ملحقاً بكتابه الساتل ((دمة القصر))، إذ إن واقع الرواية والجمع والحفظ والتوثيق هو المهيم الواضح في واقع العمل كما هي الحال في الدمية، إلى الدرجة التي لم تستطع فيها العناصر الذاتية. التي لم يخل منها العمل على نحو ما - إنقاذه من تاريخيته ومرجيته، وانسراجه إلى شكل آخر من أشكال الكتابة الأدبية.

ربما كان لسيطرة الشعر - جمعاً ورواية وعرضاً - على الفعل الإبداعي داخل النص وهيمته على الشكل العام للهيكل البنائي، سبب مهم من الأسباب التي تدعونا على عدم الإقرار بأن الجنس الأدبي لنص الروناتاجين، ينتمي انتماءً حاسماً ونوعياً إلى فن السيرة الذاتية الأدبية، فقد كان الباخري ((في أغلب الأحيان يقول شعراً أو ينقل لنا شعراً عن غيره من معاصريه، ويجزئ بييت أو أبيات من القصيدة فلا ينقلها كاملة، ويقتصر منها ما هو شرط الروناتاجية)) (٧).

وقد بلغ ما ورد من شعر الباخري

الثقافية المتوقعة أكثر من إخلاصه للتوجه نحو إنجاز من السيرة الذاتية الأدبية، الذي يحتاج إلى صديقة صريحة في التوجه الكتابي والإنجاز التمثيلي.

إن المحقق بهذه المواصفات الأسلوبية يُفقد الباعثي شخصيته الأسلوبية الواضحة، التي يمكن أن يتفرد بها وينتج عبرها ((سيرة ذاتية أدبية))، إذ إن عنصر الإبداع فيها يكاد يكون نادراً إذا ما قيس بالمحاكاة والافتقار والتضمين، ولا شك في أن من السيرة الذاتية الأدبية يجب أن يخضع لرؤية ذاتية شديدة الخصوصية وعميقة التعبير، تنهج نهجاً انجاسياً واضحاً لإنجاز نص ينتمي إلى جنس أدبي معروف بلا جدال.

أما فيما يتعلق بخصوصية هذه فقد ((غلب عليه الحس الشعري، وهيمت الصياغة العقلية، وخفف من غلواء ذلك الأسلوب القصصي وعناصر الأداء الفني)) (١٤)، ولا ريب في أن كونه شاعراً فإن الحس الشعري يتسرب إلى كل ما يكتب ثراءً، وهو ما يتوجب السيطرة على انسياحه وتدقيقه وتطهيره في الكتابة النثرية.

أما هيمته ((الصياغة العقلية)) عليه، فإن أسلوبه على الصعيد الفكري والمعرفي هنا لا يحتمل كثافة هذا المصطلح وثقله، لاسيما وأنه يتناقض منطقيًا، مع مصطلح «الحس الشعري»، وتحدنا فيما تقدم عن مستوى الأسلوب القصصي، أما عنصر أو عناصر الأداء الفني فيصطلح عمومي يقتدر إلى الدقة والوضوح.

#### الاستنتاج العام

توصل المحقق في خاتمة ((التقديم . السردية)) الموسوم بـ ((النهج والتحول)) إلى جملة من الاستنتاجات التي تمخض عنها النص في شكله العام، خضعت لأحكام فيها الكثير من الشمول والعمومية والإطلاق.

إن الروناتجيتين في رأي المحقق ((أقدم نص كامل وصل إلينا على شكل يوميات أدبي. في النصف الأول من القرن الخامس الهجري)) (١٥). وما نص على شكل يوميات أدبي، وليس

سيرة ذاتية أدبية، وثمة. بلا أدنى شك، فرق نوعي وشكلي بين النموذجين. ويكونه أقدم نص كامل وصل إلينا في هذا المجال أياً كانت التسمية، فإنه يعد في نظرنا عملاً مهماً يحسب للمحقق فيه فضل التحقيق، الذي انفق فيه. على ما يبدو. جهداً هائلاً، وفضل هذا التقديم الذي هو موضع مناقشة وجدل في هذه المراجعة، لكنه لا يُكْرَم بالتوجه الانجاسي الذي انهمك في منحه إياه. كما استنتج المحقق من تحليله للنص على صعيد الشكل الفني بأن الشكل ((لا نظير له في سيرة ذاتية أدبية في القديم، فهو مكتوب بأسلوب قصصي يقوم على الحكاية ووحدة الزمان والمكان والشخصيات والأحداث، وأسلوب أدبي متميز)) (١٦)، وريادته على هذا الصعيد أيضاً لا تؤمله لأن يكون سبباً فنياً كافياً لإدراجه ضمن جنس أدبي معين.

وعلى الرغم من أن قدرًا كبيراً من هذا الحكم المضم بالعمومية يحتاج إلى اختبار مهادني في واقع النص، فإنه في شكله العام لا يجانب الصواب، لأنه اجتهد في قراءة النص على أساس تحليلي وتآويلي محدد، لكنه لم يتوغل في باطنية شكله ومحتواه بحيث يتمكن من تسويق خلاصته في عد النص سيرة ذاتية أدبية.

ويمكن أن يُثار هنا سؤال فني. جمالي هو ما مقدار الفن في كل من هذه الوحدات في تشابكها المنهجية أيضاً؟

واستنتج كذلك استنتاجات أخرى قد نمر عليها في أكثر كتب التراث التي وصلت إلينا، إذ اتفرد النص . بحسب الحق . ((بحفظ طائفة من الشعراء والعلماء، وشعرهم ونثرهم، مما لم نمر عليه في مراجع أخرى)) (١٧).

كما نظر المحقق في أن الكتاب قديم لنا في سياق معين من سياقاته ((جانباً مهماً من الحياة الأدبية في زوّن في القرن الخامس الهجري)) (١٨)، ولم يغفل وصف الحالة الاجتماعية لزوّن وطبيعة الحياة فيها.

إن ((السيرة الذاتية)) عمومًا و((السيرة الذاتية الأدبية)) خصوصاً يجب ألا تخضع لأي اعتبار لبائروا

الذات إلا في ما يتصل بها وتكون هي المؤثرة في صياغته أدبية، والسبب الأصيل في دخوله إلى مسرح أحداث السيرة، وما عدا ذلك من أنواع السير فإنه يعد أقل رتبة منها، ولا سيما تلك التي يكتبها أناس اتصلوا ببعض الرجال العلماء، فهم يعقون وجودهم عن طريق تاريخ تلك الصلات، ويكون دافع الكتابة في ذلك خارجياً وليس داخلياً محضاً، ولا تتجلى الكتابة استناداً إلى ذلك بوصفها كتبة سير ذاتية ثقافية.

وهذا ما كانت عليه حال الروناتجيتين حسبما نرى.

تتحقق أهمية هذا العمل في أن المحقق عول عليه في نسخة فريدة لم يعرفها بروكلمان وغيره، ولم يثر على موارها، والذي لولاه لما وصلت إلينا، وهو في حقيقة منجز ثقافي مهم يتصل بصفت مدونة تراثية ذات أهمية خاصة.

• كتاب من العراق

١- يوميات أدبي، عن في السيرة الذاتية

(١) يوميات أدبي، عن في السيرة الذاتية الأدبية من القرن الخامس الهجري تأليف أبي الحسن علي بن الحسن بن أبي الطيب البهري، حققها وقدم لها د. محمد قاسم مصطفى، منشورات دار الكتب للطباعة البشر، جامعة الموصل، ١٩٨٨.

(٢) ينظر الصحاح من عبار . حياته وأثره. محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف بغداد، ١٩٥٧.

(٣) يوميات أدبي، ١٤.

(٤) ينظر الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، يحيى إبراهيم عبد الدائم، دار القلمية العربية، بيروت، ١٩٧٤.

(٥) يوميات أدبي، ١٥.

(٦) م، ١٥.

(٧) م، ١٦.

(٨) م، ١٧.

(٩) م، ١٨.

(١٠) م، ١٩.

(١١) م، ٢٠.

(١٢) م، ٢١.

(١٣) م، ٢٢.

(١٤) م، ٢٣.

(١٥) م، ٢٤.

(١٦) م، ٢٥.

(١٧) م، ٢٦.

(١٨) م، ٢٧.

«ضربة ضيقة بلا جدران» للسيد نجم

#### لشترك في العالقة،

- كان السرد الغالب في كلتا القصتين بضمير المتكلم للرجل.
- تبدأ القصتان، بعد انقضاء عشرين عاماً على لحظة المفارقة.
- كانت الحبيبة السابقة ترددي فستاناً كالصا أسود، في قصة «كذبت امرأة»، وعلقة بالسواد من الرأس حتى القدمين، في قصة «الخلاء».
- كانت صورتها المصونة في الذاكرة: «رشيقة اللد، نحيلة في رقة، «ما كنت أرى عينيها إلا من عسل ولين وخمر»، هي «المرأة التي كنت أظن أنني أحبها» (قصة «كذبت امرأة»).
- كانت جميلة الحارة، وبدأ «وجه زينب الذي أحبيته منذ كنت في العاشرة» (قصة «الخلاء»).

#### أوجه اختلاف العالقة،

- رغم أن الطابع الغالب على السرد في كلا القصتين، كان السرد بضمير المتكلم، إلا أن نجيب محفوظ اعتمد على راو خارجي آخر بضمير القائب، لمدد محدود من المرات، ممقياً بكلماته في مواقف حاسمة.

- المكان: كان في شقة سكنية غير معرف موقعها في قصة «كذبت امرأة»، وكان المكان معرباً بكل تفاصيله في قصة «الخلاء»، وهو حارة «شرداحة» الكافنة بحي الجواله، والتي يمكن الوصول إليها عن طريق الجبل أو الحي.
- أبطال قصة «كذبت

## دراسة مقارنة بين قصتين حول: عودة البطل المهزوم بعد عشرين عاماً!

حسين عبد

ترت تشا علاقة حب بين فتى وفتاة، وبدلاً من أن يكتمل الحب بالزواج، يحدث تشريق باتد بينهما. ثم تنقضي عشرين سنة، ليعود بعدها البطل المهزوم ثانية. ماذا دفعه إلى العودة؟ ماذا وجد في الواقع الجديد؟ كيف كانت مشاعره ومشاعر محبوبته السابقة؟



هذه دراسة مقارنة، تجتهد أن تجيب عن تلك الأسئلة وغيرها، وتتناول قصتين تشتركان في نفس التيمة. وهاتان القصتان، هما:

- قصة «الخلاء» من مجموعة «خمارة القمل الأسود» لنجيب محفوظ
- قصة «كذبت امرأة» من مجموعة



- عودة الخيبة
- التصمت في عينها نظرة ارتباب وتساؤل، فقال بنفض:
- «ميتني الموت!
- كل شيء مضى وانقضى.
- دفن معه الأمل.
- كل شيء مضى وانقضى.

• مشاعر البطل الحالية إزاء المرأة: كانت في قصة «كذبت امرأة» (باطنية)، غير مملنة: «أراها ترك (في النص «ترك») هذا الجسد، ويحلق وخبرة الأيام تابعت وشوشات أناملها، تلك التي بدت وكأنها كائيات غامضة تحرف فوق صمراء شميخة، وانظر إلى رد فعله «شعور أشبه بالفرح انتابني، أحسست بين ضلوعي، لأنها تريد أن تكشف لي عن أسرار جسمها»، وإن باد على غير إرادة منها، وهكذا يبدو عفويًا، وهذا شعور غريب وعجيب، لمجرّد التفكير فيه، أو تفسيره على هذا النحو، وفي حضرة زوجته أيضًا ولا يصعب هذا التفسير مقلوبًا، إلا لو كان الزوج يعيش وهم أنها ما زالت تحبه، وبذلك يفسر تصرفها عاديًا لحركة أصابعها على جسمها بأنها تعرض جسدها عليه! وهو ما يؤكد في نهاية الأمر أنه ما زال مهتمًا بأمرها، وربما لم يقبل حتى الآن فكرة رفضه، أو تضليل آخر عليه!

أما في قصة «الخلاء»، فقد تبادل الرجل والمرأة نظرة طويلة، ثم سأله:

- وكيف حاله؟

أشارت إلى مقاطف البهض، وقالت:

- كما ترى، معدن!

بعد تردد:

- أتم.. أتم تتزوجي؟

- كبر الأولاد والبنات.

جواب لا يعني شيئًا، واعتذار واه كأنه صبيدة. ما جدوى العودة قبل أن تسترد الكرامة الضائعة؟، إلا ما أخفق

## قالت المرأة في أثناء زيارة الرجل وزوجته لها، في قصة «كذبت امرأة» ضمن ما قالت أنها تعيش غريب العمر

محبوبته السابقة.

• كانت الحبيبة السابقة في قصة «كذبت امرأة»، قد «ارتدت شهب زنيوة بلاستيكية» وسميها وجهها محاليد في بلادة. لا يبدو عليها التفاتة المنتبه إلى جسمه الذي يتكاثر، بينما بدت المرأة في قصة «الخلاء»: «امرأة غريبة ممثلة لحما وخبرة.

• قالت المرأة في أثناء زيارة الرجل وزوجته لها، في قصة «كذبت امرأة» ضمن ما قالت أنها تعيش غريب العمر، وأن زوجها مات في الوقت المناسب، وتحدث الرجل طويلاً حول نفسه، وكانت زوجته تراقب ما يجري، وهي تمتنع خشب للسند بأظافرهما، حتى بدت كالملونيزا، لولا تلك السججات التي بدت أكثر عمقا عمًا قبل، بينما بدت مجريات اللقاء في قصة «الخلاء» على مرحلتين، راقبها في المرحلة الأولى من بعد فراغها، موقد أنضجت الأعوام قسماها الساذجة، وكان وجهها متشبهاً بقسط وافر من الوسامة، وهي تصامم وتضائل وتلاطف وتخاصم، كامرأة سوق لا يمكن أن يستهان بها. ثم جاءت المرحلة الثانية، حين اقترب منها. لم تعرفه في البداية، وعندما عرفته ارتفع حاجبها وانصرف جانب فيها عن شبه ابتسامة، ودار بينهما حوار (علني):

- وأخيراً رجعت إلى شرداحة

امرأة، هما زوج وزوجة وأرملة دون أسماء، ودون أن تعرف عمل الزوج. أبطال قصة «الخلاء»، هم الرجل المائد «شرشارة»، والحبيبة السابقة «زنيب»، وهناك أيضا الفتاة السابقة «لهلوبة»، وأخيراً صاحب السرجة، التي عمل بها الرجل المائد، وهو صبي صغير، «عم زهرة».

• لم تستمد قصة «كذبت امرأة» على «الفلاش باك» في كشف ماضي البطل، بينما افتتحت قصة «الخلاء» بفلاش باك يكشف ما حدث للبطل منذ عشرين عاماً، عندما كان يعمل في السرجة، وفي ليلة دخلته على زنيب، إذا بالفاترة الجبار «لهلوبة» يجره على تطلتها، بعد أن أشبهه ضريباً، فمضى إلى الخفى في الإسكندرية يجر أذيال الخيبة والذل والقهر، «ولا أمل لك في الحياة إلا الانتقام»، وهكذا ذابت زهرة العمر في آتون الحزن والحقد والألم، وتكون عصاية ورجع إلى حي الجلالة بالقاهرة بعد عشرين عاماً، محفوظاً بالانتقام واستعادة محبوبته. بينما كان مبرر الزيارة في قصة «كذبت امرأة»، هو تقديم واجب العزاء لزوج المحبوبة السابقة، وتضمنت أن أرى موقع سترها مع زوجها الذي فضلت عليه.

• وفي الوقت الذي بدأت فيه قصة «كذبت امرأة» بلحظة دخول الزوج وزوجته إلى منزل الحبيبة السابقة، التي بدت مستردة من دعوتها للدخول، كناية عن اندهاشها من الزيارة، حتى لو كانت من أجل تقديم واجب العزاء. بدأت قصة «الخلاء» بالعصاية وهم يتدفعون إلى حارة «شرداحة» عبر حي الجلالة، بدلا من طريق الجبل.

• وفي حين استقر كل من الزوج والزوجة، في قصة «كذبت امرأة»، على كرسيين ذات مساند خشبية، وجدت العصاية الحارة خالية من أي عصاية في قصة الخلاء، وأمضى الرجل رحلة بعته راجلاً بحثاً عن

الفرار.

بعد انصرافهما، في ختام الزيارة، في قصة كذبت امرأة، تحدث الرجل كثيرا حول أن تلك المرأة سيئة معلقة، لا تعرف آداب الاتيكيت، لكنه اضطر أن يتوقف عن الحديث، ولأن أصابع زوجته بدت مصبوبة بالدم، وقد غلقت بأظفارها نساكلا رقيقة من ألياف خشب مسند مقعدها، هنا، كانت المشاعر الرجل والمرأة مضمرة، لم يسفر عنها، وأن بدت موحية بالتسوية للزوجة على الأقل من خلال اصطباغ أصابعها بالدم من طول كبت مشاعرها وهي تسجع الخشب من مسند كرسيها الخشبي.

أما في قصة «الخلاء»، فتتابع الرجل المائد والمرأة وهما يتحاوران بمدد فترة، في ختام الزيارة، وذلك حين أشارت إلى مقعد خال في زاوية الدكان، وقالت:

- تفضل

نفمة نائمة كآلام زمان. لكن لم يبق إلا الفبار. قال:

- في فرصة أخرى.

وتردد في حيرة معذبة، ثم صافحها وذهب. لن تكرر الفرصة.

هنا، المشاعر معلقة، تحاول المرأة أن تزين له البقاء، لكنه فهم أن ما جاء من أجل لم يتحقق، وكان حاسما في رده، الذي جاء مجاملا، لأنه كان يعرف في دخيلة نفسه، وأن الفرصة لن تتكرر أبدا!

#### الإيقاع

يحكم قصة «كذبت امرأة» إيقاع هادئ، ساكن، بطيء، مرتبط بما تمور به نفوس أبطال القصة الثلاثة (الراوي، زوجته، والأرملة) من مشاعر. هناك سببان للزيارة: الأول (معلن)، هو تقديم واجب عزاء للأرملة لوت زوجها. تاذية واجب المزاء، هو طقس اجتماعي، يمارس بشكل رسمي، ويمكس نوعا من المشاركة (الظاهرة) مع الآخر في مصاب الموت. لكن لا بد أن نعي أننا

## أننا نعيش في مجتمع يحكمنا بتقاليد وعادات وقيم لا يمكن الخروج عليها

نعيش في مجتمع يحكمنا بتقاليد وعادات وقيم لا يمكن الخروج عليها. من هذا المنطلق لم يكن متاحا للمحب القديم أن يقوم بهذا الواجب وحده، لذلك، كان لا بد له أن يفعل ذلك في صيغة طرف آخر، حتى تسمح تقاليد المجتمع له بالزيارة. وكان هذا الآخر هو الزوجة، التي لم يوضع لها النص كيف اتفقها بالذهاب، وهل اعترضت؟ وهل كانت تعرف بملائقهما السابقة، أم كانت تشك أن هناك شيئا مريباً يربته زوجها؟ وهل جري بينهما نقاش حول الزيارة؟. أسئلة كثيرة مثارة، لم نعرف إجاباتها كقراء، لكننا مرعنا ما آلت إليه الأمور في النهاية، وهو أنه ذهب فعلا في صيغة زوجته، فكانت شاهدا على اللقاء، ومراقبا ليس معابدا بأي حال، لأنها هي الزوجة الحالية، التي تربطها بزوجها علاقة شرعية، ولها كل الحق في الحفاظ عليه. من هنا، يتضح أنه بقدر ما كانت مشاعر الزوج مضمرة، فإن كل مشاعر الزوجة كانت أيضا (مضمرة)، وهي تحرص على أن تحافظ عليها مخبوءة بداخلها، أو كبتها في صمت، وهي وإن أبطلت مشاعرها ولم تظهرها، إلا إن انكماشها بدا بما كانت تحفره من سجحات أضافتها على المسند الخشبي، وهو الفعل الذي رآه مرتين. لكنه ظل سادرا في غيّه حتى بعد أن انصرفا من بيتها، فراح يتحدث دون أن يمي بأنها امرأة معلقة، لا تعرف واجب الاتيكيت، لولا أن رأى برهانا صاعدا على ضيق زوجته، وتاذنها مما سمع وتري وأن لم تجهز برأيها، وذلك في اصطباغ أصابعها بالدم، وقد غلقت بأظفارها نساكلا رقيقة من

اللياف خشب مسند مقعدها.

الناضج الثاني للزيارة (مضمرة) في أعماق الرجل وحده، كي يري ستر المحبوبة السابقة مع زوجها، الذي فضله عليه. يصرف معني (المستر) في المفهوم الشيعي، إلى الإخفاء بعيدا عن أنظار الآخرين، أو عن عينه هو بشكل خاص. والمقصود هنا بطبيعة الحال، هو «عش الزوجية»، الذي يشمل المكان ومحتوياته، لكنه ليس مقصودا لذاته، بل لارتباطه بالزوج الذي فضله عليه، حين وضعت محل اختياره بينه وبين آخر، واختارت الآخر، دون أن يوضع الراوي مبررات هذا الاختيار، بل تركه مطلقا دون تحديد. لكن تلك الرغبة المارمة في أي يري سترها مع الرجل، الذي فضله عليه، يكشف أنه كان هو المحرك للزيارة، وأن اتخذ من الغناء سببا، كما يعني أن هناك مشاعر (مضمرة) لدى الراوي، لم يعبر عنها، وتمكس نوعا من الاهتمام ما زال قائما بالمحبوبة، رغم انقضاء عشرين عاما من زواجها وزواجه!

هنا، كان (ضمان) المشاعر، هو المنصرم الحاكم في قصة «كذبت امرأة»، وهو ما ترتب عليه أن بدأ الإيقاع على السلمح ساكنا هادئا، بل وريثما بطيئا، وإن كان يمور في الأصابع بانفعالات شتى!

أما قصة «الخلاء»، فكان الإيقاع منذ لحظة الافتتاح رهيبا مؤارا بالحرارة (الظاهرة) على السلمح، كما البركان، وحمم الغضب تمور بداخله باهتة عن منفذ للانفجار. ذلك الانتقام، الذي ظل الراوي يعد له نفسه خلال عشرين عاما، لا يعلم بسواه. كان يعلم أن يدخل في معركة شرسة مع رجال القفرة لهلوية وصعاليه، ويتنصر عليهم، ويذيق الفتوة من نفس كأس الدل، التي سبق أن تجرّعها، يسترد في النهاية كرامته المهترئة وحلم حياته المسلوب، بإعادة زينب إلى عصمته بضراوة العنف، وجبروته.

وحين انحدر بقواؤه إلى حارة «شرداحة» عبر حي «الجواله»، لم

العلوم عليها هي نهاية اللقاء،  
وانتهامها بأنها امرأة مملّة، لا  
تعرف آداب الاتيكيت، لكن  
زوجته، التي ربّما همت حقيقة  
مشاعره أسكتته، بإشارة من  
أظافرها المصطبغة بالدم!

أما عنوان قصة نجيب  
محفوظ، الذي كان «الخللاء»،  
فقد لعب دوراً بارزاً في (بناء)  
القصة، وذلك حين جاءت  
العصابة أولاً عن طريق الخللاء،  
وكان أمامهم مجال للاختيار  
بين المفاجأة عن طريق الجبل،  
أو الانحدار عن طريق حي  
الجوالة، واختار القائد الهجوم  
الواقعي عن طريق حي الجوالة،  
حتى يعرف الداني والقاضي  
بأمر الهجوم، فتكون القضية  
مجلجلة. وعندما آل كل شيء  
إلى خواء، بعد أن اكتشف موت

عدوه المبني، وتحول المحبوبة إلى شيء  
آخر لا يعرفه، كان أمامه في طريق  
المودة اتجاهان، أما أن يعطي عبر  
الجبل، أو يعطي عبر الخللاء، «وكبر»  
فكرة الذهاب إلى الجبل عن طريق  
الجوالة. كره أن يرى الناس أو أن  
يبروه، وكان ثمة طريق الخللاء فمضي  
نحو الخللاء، وكان يبدو في أعصافه  
سؤال «ما جدوى المودة قبل أن تسترد  
الكرامة الضائعة؟» أما أظف الفراع،  
هكذا وجدت نفسك قبل عشرين  
سنة، ولكن الأمل ثم يكن قد قُبر.  
وبهذا اكتمل البناء (الدائري) للقصة،  
بعد أن رجع البطال ثانية إلى (ضباب)  
نقطة البدء، وهو ما يعني أن يظل بطل  
القصة مسيرلاً، محاصراً هناك، داخل  
تلك الدائرة الجهنمية، التي لا نهاية  
لها، ولا فكاك منها، وهو وإن ابتعد  
عنها، إلا أنها تظل مهيمنة على تفكيره،  
كانها صورة مصغرة (للحياة). حين  
يأتي الإنسان إليها من عدم لبوابة في  
الدنيا، وفي تقضي كوضه، بالحب  
والفقد والضباب والموت، ليعني ثانية  
إلى خلاء كأنه العدم!

كاتب من مصر



يجد أحداً في انتظاره، وحين  
استفسر من عجوز السرجة،  
أخبره أن عدوه اللدود قد  
مات منذ خمس سنين، «فصرخ  
الرجل من أعماق صدره، وهو  
يترنج تحت ضربة مجهولة...»  
وكانت تلك هي صدمته الأولى،  
لأن جلّ تفكيره كان منصرفاً  
إلى الانتقام. هنا، كان نجيب  
محفوظ موفقاً غاية التوفيق،  
حين بدا الراوي الخارجي مقبلاً  
على الأحداث، بأنه ترنّج تحت  
وطأة «ضربة مجهولة»، لأنه لم  
يضع ضريبات (القدر) المجهولة  
في الاعتبار، حين يأتي الموت لا  
في اللحظة التي يحتسبها البشر  
ولا في المكان المتوقع، لذلك  
صرخ بصوت كالرعد «هلولة»  
يا جبان... لماذا مت يا جبان؟»  
(وعل يملك أي من البشر قدرة

مواجهة الموت؟ وانظر أيضاً إلى أسلوب  
موت، وتعجب، بعد أن مات مسموماً  
في بيت أخيه، الذي يعتبر مكاناً آمناً،  
وذلك من أكلة سمكسبي، ربما كانت  
تكريماً له وبعض رجاله (أ). ولم ينته  
الأمر عند هذا الحد، لأنه عندما سأل  
عن زينب، صرّف أنها قد أصبحت بالغة  
في الموق، كان ينظر مفكراً «كم آمن  
بأنها كل شيء في الحياة، ولكن أين هي  
الآن؟»، وهبط المنيب كآخر العمر،  
أنظر إلى توفيق نجيب محفوظ، حين  
جمل ذلك الراوي (الخارجي) يزاوج،  
في تلك اللحظة، بين مشهد القروب  
وهو يحدث، كأنه إيدان بقروب الحياة  
وانتهاء العمر!

هنا، بدا منذ بداية هذه القصة  
بزوغ لشمار طال احتياشها، فتتجرت  
حمماً، وأصبح الإيقاع بالتالي مواراً  
بالحركة، تمكّن فيه المشاعر من خلال  
حوار صريح، أو تحرك عنيف!

العنوان،

كان عنوان قصة سيد نجم، هو  
«كذبت امرأة». وقد يظن القارئ طويلاً  
يبعث عن مغزى هذا العنوان، خاصة  
وأن القصة لم تكشف بين شياهما عن

**أنظر إلى توفيق  
نجيب محفوظ،  
حين جعل ذلك  
الراوي (الخارجي)  
يزاوج، في تلك  
اللحظة، بين مشهد  
القروب وهو يحدث،  
كأنه إيدان بقروب  
الحياة وانتهاء العمر**

«أكتويل» Actuel، ومستشاراً لمجلة الأكسبريس الأسبوعية. وقد اهتم أيضاً بالتاريخ، وهو يُعرف نفسه بـ «تلميذ سارتر» الذي يقول عنه إن فرنسا لم تفه حقه من الدراسة. وقد رأينا أن نحاور هذا الرجل المثقف الذي كان صديقاً ومستشاراً لرجل ما فتى يكافح ويحارب ميدانياً ضد أسوأ الممارسات اللاإنسانية في التاريخ المعاصر، ألا وهو برنار كوشنر، مؤسس «أطباء بلا حدود»، وأطباء العالم».

• «يؤكد الرجال ويظنون أحراراً، متساوين في الحقوق، يمكننا القول إن البرنامج المركزي للثورة الفرنسية المفترض أنه قابل لأن يطبق على ستة مليارات من البشر قلت يمكن القول إن هذا البرنامج لم يكتمل بعد، إن المرء - كما يقال - لا يولد إنساناً بل «مشروع إنسان» بمعنى أننا لا نصبح عند الاقتضاء بشراً إلا في ظروف جد خاصة، ما هي هذه الظروف في نظرك؟

- إنني أميل إلى التفكير بأن ميشيل هو كمن لم يخطئه كثيراً. فالإنسان بالمعنى الذي تفهمه هو اختراع، ما دام هذا الإنسان يفترض فردانية حقيقية، ومبدأ في الحرية، وقدرته على التعرف على ذاته كإنسان، وحده أدنى من التنظيم الاجتماعي مهيكلاً ومتراخ في آن، أي باختصار ينبغي أن تتوفر الأسس التي قامت عليها حضارتنا. إن الحضارات الكبرى الأخرى، من الهند إلى مصر في عهد بطليموس، ومن روما إلى قرطبة، ومن الصين إلى بيزنطة حضارات توصلت إلى نفس الدرجة من التطور الذي وصلت إليه حضارتنا في عهد النهضة. لكن تلك الحضارات لم تتمتع بما نتمتع به من درجتي اليوم، أي الإنسانية، فقد توقفت هذه الحضارات عند تصورات سلطوية وجماعية للمسؤول، وهي التصورات التي لم تضمن لا الاختراع ولا

## بعد نفسه تلميذ سارتر ميشيل أنتوان بورنييه: الإنسان اختراع وهو لا يولد إنساناً بل مشروع إنسان

ترجمة وإعداد مدلي نصيري

ميشيل أنتوان بورنييه، فيلسوف وعالم سياسي وصحافي وكاتب وصديق حميم ومستشار شخصي لبرنار كوشنر حتى تاريخ تعيين هذا الأخير في منصب حاكم كوسوفو. إن اللاإنسانية لا تقتصد دلالتها العميقة إلا نسبة للفكرة التي نعملها عن الإنسانية، والعال أن فكرتنا عن الإنسان، كما يقول بورنييه، فكرة حديثة العهد. لو أخضعتنا لمعاييرنا الحالية في السخط الأخلاقي جل الرجال الكبار في التاريخ - بمن فيهم الفلاسفة والعلماء - لكننا اليوم وضعنا هؤلاء في السجون لارتكابهم أنواعاً من الفضائل والهمجيات.

لكن المغارقة القصوى أن فظاعة سلسلة الإبادات التي حدثت في القرن العشرين هي التي جعلتنا نتصور نحو الإنسانية.

من الصعب أن يكون الإنسان إنساناً كاملاً، وإلا ما الذي يجعلنا نقول في حق هلال أو ملان: «هذا رجل إنسان جداً» أو «هذا رجل لا إنسانية له»؟ الإنسان الكامل لم يكتمل بعد.

ميشيل أنتوان بورنييه كان على التوالي رئيس تحرير مجلة «إيفينمات» Evenement (الحدث)، ومجلة



لقد هزت فظاعتها عقولنا وأخلاقياتنا  
لدرجة أننا سرنا ببطء وبصموية  
أيضا نعيد النظر في تحديدنا لمعنى  
الإنسان. فقد ظهر بالفعل أن الأخلاق  
الإنسانية الكلاسيكية، النيويمسجية  
أو النيوكونطية، لم تحل دون ظهور  
المقتلات النازية، والخمير الحمر، ولا  
رواندا، ولا كوسوفو.

• في هذه الحالة كيف نتحدد  
الإنسانية الحديثة الفعالة؟ هل هي  
الإنسانية التي تدمج مبدأ واجب  
التدخل، الذي يدافع عنه برنار  
كوشنر؟

- أعتقد ذلك بالفعل. إننا نشهد  
حاليا تحولات غاية في الأهمية. لو  
ظهر هتلر في العام ٢٠٠٥ وليس العام  
١٩٣٢ لكان واجب التدخل قد دفع  
بالديمقراطيين إلى ضرب ألمانيا منذ  
البدية. لكن هذه المياسة- التي ندم  
عليها ليون بلوم فيما بعد - سياسة  
لم يكن بالإمكان تطبيقها في تلك  
الأوضاع. ولا بعد السنوات التي أعقبت  
التصريح، لأن الأمر كان في حاجة لأن  
ينضج نضوجا كاملا. الآن فقط سرنا  
ندرك ونتصور حقا معنى التدخل  
الوقائي. النازية كمرجعية صارت اليوم  
من الثوابت؛ لقد عشنا الشر المطلق.  
وقد لعبت الاستالينية أيضا إلى حد من  
الحدود هذا الدور الرمزي.

• خلال الحوار الذي أحدثه  
مصور كتاب الشيوعية: الأسود سمعنا  
من مجيدي أناسا يشيرون ضد جبهة  
الكثيرين على تشبيه النازية - ذلك  
النظام الذي أعلن يصوت مال وقوي  
للاإنسانية - بالشيوعية، ذلك النظام  
الذي انحرف مع الأسف، وكان مشروعه  
الأول مشروع جميل..

- بشكل ملموس اتخذت اللاإنسانية  
في بداية القرن العشرين هذين  
الوجهين معاً. إنهما وجهان جلد  
متقاربتين. كانت النازية كاريكاتورا  
للشيوعية. فلو لم توجد  
البلشفية لما كان هتلر وجد المواد  
ولا التطعيم لبناء النازية. وحتى في

## إن ما نسميه اليوم بـ «اللاإنسانية» هو عبارة عن سلوك يسير في الاتجاه المعكس لذلك التيار الأساسي الذي أسس لحضارتنا

- بدأ العالم يفتاظ ويتقزز ابتداءً من  
عهد الكاتب الكبير مونتيني Montaigne.  
لقد ولدت الإنسانية في حدود  
العام ١٥٠٠. ولعل أول من بدأ يفتاظ من  
هذه الفظاعات هو «لاس كازاس» عندما  
عاد من الأمريكيتين وروى قصة إبادة  
الهنود الحمر وقطاعاتها. مما لاجدال  
فيه أنه قبل ألف أو ألف وخمسة مئة عام  
لم يوجد شخص كيلوثارك أو سينكا  
ليقول: «إن إبادة الشعب الليجي عمل  
مقزز». بينما صار الناس بعد النهضة  
يقولون: «إن ما تفعلونه مع الهنود  
الحمر أمر فظيع وغير مقبول». في  
رأيه أنه، ابتداءً من هنا بدأنا نحدد  
معنى اللاإنسانية: الإبادة الفظيمة  
والمناهضة للبشر الآخرين، واستبعادهم  
المكثف. وبالمعنى كل هذه الفظاعات،  
مع الأسف، لم تتوقف بعد. بل إن  
الظاهرة تسارعت حتى خلال القرن  
المشرين الذي حدث فيه ظاهرتان  
عظمتان: فقد اتاح تطور التقنيات  
إبادة جماعية على أصدمة صناعية  
- إنها الحرب العالمية الأولى، لم تظهر  
النازية أي اللاإنسانية المملقة.

لكن النازية لا تبدو لنا فظيمة إلا  
لأننا نملك رؤانا قرونا من الإنسانية.  
بالمعنى لم يكن جشكي خا، أو  
تهمورلنك، يحطيان باحترام كبير من  
قبل الشعوب. لكن الإسكندر الأكبر،  
وحشي القيصر، يحتفظان بشهرة  
جديدة بالفخر. من المنظور الإنساني  
الحديث، ولأننا نعرف ما الذي نقصده  
بالإنسانية فإن النازية تتيج لنا بأن  
نحدد اللاإنسانية الكاملة المملقة.

التطور ولا النمو، إلى أن دخلت عصر  
الانحطاط. أما الحضارة القربية التي  
انطلقت من نفس القاعدة المشتركة ما  
بين كل هذه الحضارات فقد طورت  
شكلا خاصاً من النمو والسلوك اتاح  
لها الارتقاء إلى مرحلة متقدمة. أما  
باقي الحضارات فقد توقفت جميعها  
عند مرحلة زمنية معينة. والحضارة  
الوحيدة التي وصلت إلى نفس النقطة  
ثم قفزت إلى شيء آخر هي أوروبا  
النهضة. ولم تكن هذه القفزة ظاهرة  
وطنية. فقد ولدت في إيطاليا لكنها  
كبرت أيضاً في أوروبا الشمالية، في  
فرنسا وبريطانيا وبلجيكا... إن ما نسميه  
اليوم بـ «اللاإنسانية» هو عبارة عن

سلوك يسير في الاتجاه المعاكس لذلك  
التيار الأساسي الذي أسس لحضارتنا  
ابتداءً من القرن الرابع عشر أو الخامس  
عشر. فلو أخذنا كل الحضارات التي  
سبقت حضارتنا فسنلاحظ أن كل  
السلوكيات كانت سلوكيات مملقة ولم يبد  
عليها أي مظهر من مظاهر الفظاعة.  
فانقطاع الرومانية، بالرغم من هولها،  
لم يتقزز لها عهد كبير من الناس، فهي  
على أي حال لم تسبب التقزز لملء  
الأخلاق ولا لفلاسفة الرومان. فاللورخ  
«ميشرون» مثلاً، لم يتشامل: «ما الذي  
يمكن أن نفكر به بعد الإبادة التي  
ارتكبت في حق المبيد الذين ثاروا في  
وجه سبارتاكوس؟ هذا بينما تضام  
الأوروبيين بعد العام ١٩٤٥: «ما الذي  
يمكن أن نفكر به بعد مراكز الاعتقال  
التي أنشأها هتلر؟» فإذا كانت عظمة  
الحضارة الرومانية عظيمة لا جدال  
فيها - فحين متيقنون منها ونحبها  
بالضرورة - فهي تقوم أيضاً على  
إبادة فظيمة، وعلى اقتراض شعوب  
بكامها. في بلاد الغال أبعد ربع أو  
نصف السكان خلال عشر سنوات  
من الغزو - الأرقام موهلة: فمن بين  
الخمسة ملايين من سكان الغال الذين  
كانوا يعيشون في أوروبا قبل نحو مليون  
على الأقل، وبقي مليون آخر كمبيد.  
فقد إبادة روما شعوباً بكاملها، ومنها  
الييجيون على سبيل المثال. إنه التطهير  
العرقي بالمعنى الشمولي.

• متى بدأ العالم يفتاظ ويسبخذ  
لهذه السلوكيات؟



مشرقية «تيرميدور» التي ألفها كاتب هكتوري من ساردو العام ١٨٩١ يبرز فيها «رويسبيير» كرجل دموي خطير. تصورها.. لقد منعت هذه المشرقية من قيل الجمهورية الجذرية، إذ قال «سانت جوست»: «كل من يهاجم الثورة جملة وتفصيلا فهو خائن حتما».

• عندما أدركت أجيال ما بعد الحرب (أي الكثير منا)، أي في السبعينات من القرن الماضي، الطبيعة الشمولية لضالتيهم الجميلة، فرفضت عليهم حقيقة بديهيّة وهو أن مكونات هذه اللاإنسانية تعود في جزء كبير منها إلى الثورة الفرنسية وتحديداً إلى العام ١٧٩٣. لقد كنا نحن الفرنسيين، المختبر الذي خرج منه هذا الشكل من اللاإنسانية: الرعب الأيديولوجي الحديث.

- هذا بديهيّ بالفعل، فالمؤرخ «فرنسو فوريت» هو أفضل من عرف الثوريين الفرنسيين: ١٧٨٩ الثورة الفولتيرية لحقّق الإنسان - ثورة الفلاسفة -، ١٧٩٣ الثورة الروسية والإرهابية (نسبة إلى روسو) التي قادت الفلسفة إلى الموت.

• هي رايكس، كان روسو مفكراً لإنسانياً؟

- الرعب الذي حدث العام ١٧٩٣ - أو التطبيق الصارم للمقد الاجتماعي - حسبنا أن نعيد قراءة هذا العقد في هذا العقد يتوقع روسو إقصاء الفرد الذي لا يتصاغ لإرادة العامة، على نحو ما أعدم سالتين فيما بعد كل فرد لا يرضع لإرادة الحزب. الأمر واضح كل الوضوح. وكان رويسبيير متشبهاً بروسو متطرفة، وكلما تقدّم الرعب إلاّ زاد ذكر روسو. كان فكر روسو أيضاً لا يقل خطيئة وذنباً عن فكر ماركس. لكنّ إذا عدنا إلى الفارق المفترض ما بين الأنظمة الشمولية الهيمنية - النازية والفاشية -

كان التطور عندهم - من الإنمائية والرعب إلى مفامرات الجذلية، أي من إرادية ماركسية إلى شكل جديد من الإنمائية - تطوراً لافتاً.

• ما الذي اكتشفه هؤلاء؟

- ظني أن البشر بشكل عام يعيشون الطواهر بجلاء نمبي، ثم يأتي التاريخ الرسمي (الذي يُنظر إليه كتاريخ حقيقي) ليُلقي الظلام على كل شيء. خذ مثلاً الثورة الفرنسية: لقد عشنا مؤخراً حقيقة كانت بمثابة اكتشاف مثير وهو أنه كانت هناك ثورتان اثنتان: ثورة عام ١٧٨٩ وثورة عام ١٧٩٣، حيث الفت الثانية أبطال الأولى. والحال أن ثنائية الثورة الفرنسية (أولاً حقوق الإنسان ثم الرعب) هي ثنائية أدركها معاصرو تلك الفترة إدراكاً طبيعياً، وعلى امتداد جزء كبير من القرن التاسع عشر. كل الناس كانوا يعرفون تلك الحقيقة: فقد شرح الكاتب الفرنسي، ألكسندر دوماس، ذلك شرحاً قوياً، وكذلك توكفيل... إلخ، ثم بعد ذلك قال التاريخ الرسمي للجمهورية الثالثة حتى عام ١٨٨٠ القائل على يمانية سابقة أن ليس لمة سوى ثورة واحد، فالجملة التي قالها كليمنصو «الثورة كتلة» تأتي من خطابه في غرفة النواب ضد

الأيديولوجيات لم تكن الماركسية إنسانية قط، حين نقرأ نصوص كارل ماركس وتلاحظ سلوكه نجد فيها بالضرورة بواكير التبدعات المنهجية للإبداعات التي أعطاها لينين ويطبقها فيما بعد. هقّبل ثورة أكتوبر بكثير. يقول جوريس، إنه لو طبقا على بلد ما أطروحات البنان الشيوعي الذي نشره ماركس العام ١٨٤٧ لكان القادة الثوريون مجرد عصابة متمركزة على الأرض لتطبق أقطع الدكتاتوريات المكنت.

لماذا إذا الاستمرار في الخوف من مقارنة النازية بالشيوعية؟ الأمر مرتبط، فقط بالضغط الذي مارسه الشيوعيون القدامى الذين رفضوا الذهاب إلى نهاية الحار الذي مارسوه، هل كانت الشيوعية ستعطي براءة أكثر

شمولية؟ لكن من قرأ النصوص الأساسية للنازية لا بد من العودة إلى الوراء عبر الزمن وطرّح السؤال على الشاب أو الشابتين انضرفا في الحزب النازي وهما في السادسة عشرة من العمر، العام ١٩٣٧. تُرى، ما الذي كان يفكر به هذا الشاب أو هذه الشابة؟ كانا يفكران في الأخوة البشرية، في تمتع أن يكونا معاً، عند نهاية الفساد البرجوازي والأخلافات البالية. باختصار كانا يفكران في كل ما كان يفكر به في الوقت نفسه الشيوعيون الشباب، وفي ما ظننا تفكر به نحن أيضاً بعد ذلك بسنوات طويلة.

• من هم أهم المفكرين المصادين للشمولية في رايكس، هنا أرنتت مثلاً؟

- لقد وصفت هنا أرنتت نمطاً معيَّناً من الأفراد: إنه إيمان الذي كان متميزاً باللاإنسانية الخاصة بهذا العصر، إنه اندماج الهيجي بالبيروقراطي الذي يقول: «كنت أطيع الأوامر»، لكنّ هنا أرنتت لا تنفرد وحدها بهذا التبريف. فتجد نجد هذه النظرة عند سوفراين، و«كأندريه جيد» وعند «أرش كومنتلر» وعند «ريمون أرون»، ومويس مبرلو وبوتني الذين

والأنظمة الاستبدادية اليسارية - من رويسبير إلى البولشيفين - أصبح الجدل محسباً؛ فقد صار الحزب الشيوعي اليوغوسلافي حزباً قومياً صربياً، فأشيا غازياً، مع انطوائه لمارشيه، ومع الدعاية، وغزو الجهران، والمصرية والتطهير العرقي... الخ

• هل تقصد انه من حسن حظ العالم ان هذا حدث في بلد صغير مثل صربيا وليس في روسيا؟

- ما حدث في صربيا مع الأسف يمكن ان يحدث أيضاً في روسيا. وليس من فرق سوى ان الشيوعية الروسية مترهلة، بينما كانت يوغوسلافيا لا تزال تقف على رجلها.

• بالاساس كانت الفكرة اليهودية المسيحية القائمة على الدفاع عن الفرد، تفكر الإيديولوجيين النازيين الذين كانوا يرون في هذه الفكرة مؤشراً لمرض شبه إيكولوجي (بيئي)، كيف يمكننا ان نحس ضعيفاً - هكذا كانوا يتساءلون - اي كيف نحب مرضاً؟

- كان الماركسيون يفكرون بالطريقة نفسها! كانوا يتباهون بنفس عبادة الشباب للجسد، وبفلسف الأبدان المادية، وبفلسف الرووس الصلحاء، وبفلسف الشعر الأصهب.

• في الأخير ليست لإسنادويتا منحدر من الجهور اليهودي المسيحي. فالكتاب المقدس هو الذي يجعل الإنسان مختلفاً عن الحيوان اختلافاً جوهرياً؟

- أجل، بشكل من الأشكال... على أي حال ليست التاويلات التي نستخلصها من الكتاب المقدس، هذا الكتاب المركب تركيباً، والمتميز بفناه وامتداده عبر الزمن. إن التاويلات التي كانت في العصور الوسيطة، أو في عصور محاكم التفتيش، لا تمت بصلة إلى التاويلات التي نمرها في أيامنا. إن أسوأ القضاعات الإسبانية التي حدثت

في عصر النهضة قامت مباشرة على نصوص جوهرية من الكتاب المقدس. من يدعي القول إن المسيحية أنقذت من البشر أكثر مما أبادت؟ أما فيما يخصني فأني اعتقد اعتقاداً راسخاً بأن مصدر إنسانيتنا مصدر إغريقي لاتيني. هذا المصدر ألراء الكتاب المقدس ببعض العناصر بالطبع.

• بضعة عناصر ليس إلا! نحن منبشون من الاثنين معاً، ليس كذلك؟

- بالطبع، لكن الكتاب المقدس، دون اليونان وروما، ليس في الظاهر سوى ديانة سفيرة متمصبة ولا تطلق. يهودية عهد المسيح أمر لا ينفكا استمساغته بأي حال من الأحوال - وهو لا ينفي وجود صفات انفعالية وأدبية جد عالية عند بعض رمل الكتاب المقدس الذين هم في نظري أقرب إلى فيكتور هوغو. المسيحية المنبشة من الكتاب المقدس هي التي هيمنت على العصور الوسطى الظلامية، وما سادها من فظافات.

كل شيء لم يبدأ إلا عندما أعادت النهضة الحياة ثانية إلى العصور القديمة.

شبر أنه يبدو لي أن الأرضية الحقيقية التي أتاحت بروز الإنسانية هي بلدة النهضة، هو البرجوازي (لإشارة كلمة برجوازي مشتقة في الفرنسية من كلمة بروج وتعني البلدة أو القصب)، هي الإدارة الذاتية (حتى وإن ظلت مستبدية لزمن طويل) لمكان المدينة، بعداً

إن التاويلات التي كانت في العصور الوسيطة، أو في عصور محاكم التفتيش، لا تمت بصلة إلى التاويلات التي نمرها في أيامنا

عن السلطة الروحية (الدينية)، مع تقهقر نسبي للسلطة النبوية. فجاء لم تعد السماء هي مصدر الأمل، بل صار المجتمع الحضري المقلاني هو مصدر الأمل. وتجدر الإشارة هنا إلى أن معظم المفكرين في تلك الفترة كانوا مهندسين معماريين، ومخططين حضريين يحملون بدمن مثالية.

هذه الظاهرة - ميلاد البرجوازية - لن تجعلها لا في مصر القديمة، ولا في بلاد ما بين النهرين، أو بلاد الهند القديمة، أو في روما، أو في الصين على الإطلاق. باختصار لن تجعلها إلا في أوروبا... في إيطاليا أساساً، في البداية ثم في بلاد الشمال، أما الديمقراطية الوحيدة المعروفة لدينا فهي الإنسانية البرجوازية. لكن المسألة هي ان نمنع البرجوازية من ان تستولي على هذا الاكتشاف المهم.

• وماذا من أطروحة ماكس فيبر عن الانطلاقة البروتستانتية للأرسمانية، فهي رايه انه لو لا البروتستانتات لما صل النموذج الغربي عالياً؟

- لمست متأكداً من ذلك، كال التاكيد. لأن الكاثوليكية على الأقل تتركك وشأنك من حين لآخر، بينما البروتستانتية تفعل العكس تماماً. أما فيما يخص السلوكات الاستبدادية التي أدخلتها البروتستانتية فهي لم تساعد دائماً على تطور الكائنات. أما «الكالفينية» فهي تحمل عناصر قريبة من مرحلة ما قبل الشمولية الحديثة، أما هيجومات لوتر ضد الثورات الريفية، والمطعمة بجعل معادية للسامية، مثل «أحرفوقم» فهي تجعل أجسادنا تشعشع. يمكن أن نجد في هكر لوتر كل نبوة متار.

• وهذا ما يقودنا إلى اللانسانية. منذ متى صرنا ننظر إلى الإنسان ككائن خطر جداً؟ عندما وصل صديقك كوشتر إلى عمله في كوسوفو كان يقول بأن ليس ثمة لغة على الإطلاق في الكائن البشري.

- متى اكتشف أن الإنسان قادر باستمرار على ارتكاب الشر؟ هذا

لم يعد أحد يقبلها أو يتسامح معها. وهذا شيء جميل، وإن كان لا يعني أننا صبرنا أكثر صفاء وبراءة. لكنه من المؤكد أن تتابع سلسلة الإبادة والتطهير العرقي التي حدثت في القرن العشرين قد دفعتنا إلى التقدم إلى الأمام. يعني هذا، بمعنى آخر، أن الشر هو الذي يجعل البشر يتطورون. وطني أن أكبر التطورات التي حدثت في الوعي البشري مردها بالفعل إلى الحرب العالمية الثانية. لقد استلطنا أن نحدد ليس فقط هوية الشر المطلق بل وبأكبره أيضاً. الإنسانية اليوم هي أولاً الحلولة بكافة الوسائل دون تكرار معتقات الاعتقال والتطهير العرقي، أي حماية الأقليات والشعافات. وكذلك الأمر بالنسبة للأخلاق والمبادئ. إن إنسانويتنا ما فشتت تتدعم وتترسخ في وقتنا الحالي، ولا نملك إلا أن نخطئ بذلك. شريطة ألا تقبل هذه الإنسانيون أن تتجاوز نفسها. كانت النازية محاولة لتجاوز الظلم وجيوب المجتمع الليبرالي البرجوازي، وترفع أي إن ذلك فيما بعد، وكانت الستالينية محاولة متوازية. فلا ينبغي أن نصنع إيديولوجية ثالثة تدعي تجاوز حضارتنا فتتقود إلى الواء.

فالأشياء تتحرك بشكل مفارق، لا سيما أن ليس ثمة تصديداً واضحاً للإنسان الخالد. فالإنسان الأكثر إنسانية قبل بضعة قرون قد يبدو لنا اليوم قمة في الفظاعة واللاإنسانية. ليس من دافع لأن يتوقف كل هذا، لا بد من التقيد بفكرة نسبية. لقد وصلنا إلى حد أنه لو كان حلف شمال الأطلسي قاد حرباً فظة للإنسانية في يوغوسلافيا لكان تعرض للنتقد والشجب والاستهجان من قبل الرأي العام، مما كان سيضطره إلى إنهاء تلك الحرب، أي إلى تقبل الهزيمة. الملوك هم الذين كانوا يقررون حروب الأمم، واليوم فقد صارت شعوب الغرب هي التي تملك تقريباً قرار السلم. إنه انقلاب الأفاق الذي يصيبنا بالدوار.

\* مترجم وناقد زكريا عليم في الآزور  
mgueser1@addustour.com.fo



الاكتشاف قديم قدم العالم. كل الديانات السماوية تقول لك بأن الشر والخبيثة موجودان في كل مكان وزمان. بل تقول إن الشر هو أصلي الإنسانية. الإنسانية، تجريبياً، تنتقل على أي حال من حرب إلى حرب. فقد تودنا على هذه الحقيقة في أوروبا منذ العام ١٩٤٥، لكن المصير العادي للبشرية هو القربة التي تحترق، والأطفال الذين يهتر بطونهم، والنساء اللواتي يقتضين، والرجال الذين يقتلون أو يخبثون، ونحن الغربيين الذين عشنا في النصف الثاني من القرن العشرين فقد عشنا في فظاعة فظاتها حرب يوغوسلافيا.

وبعد النازية تودت إنسانويتنا بمتطلبات وشروط قاسية لدرجة أننا لو حكمنا في ضوء تقززاتنا الأخلاقية وسخطنا الحالي على رجال التاريخ العظيم لأعطيناهم جميعاً. فحتى الكيفية التي كان الكاتب ديدرو يعامل بها خادته، وفولتير نفسه، وشوئنه، ومونتيني، وفلاحيه، تثير تقززنا وسخطنا؛ إنه الإفراط في استخدام السلطة الشخصية، وضربات العصا، والحبس والاستبعاد، والإهمال، والفصل العائلي، «تيكو براهي» العالم الفلكي الشهير الذي تحدث عنه اليوم برفقة ودمائه في كتب علم الفيزياء الفلكية، من المؤكد أنه تلقى إندارات عديدة من ملك النمرك قبل أن يكف عن تجريد الفلاحين من أراضيهم بكل القسوة. ولو كنا طبقاً على آرياب العمل في الخمسينات والستينات مقياس تجاوزات المصالح الاجتماعي التي نطبقها اليوم في قوانيننا لكان السجن صغى ٢٩ من آرياب العمل الفرنسيين.

وكذلك الأمر في الجريمة. لنأخذ مثال الدكتور ميلوسيفيتش. ما الذي فعله غير الذي فعله الفرنسيون في الجزائر ما بين عامي ١٩٥٤ و ١٩٦٢ في تلك الفترة ادعت فرنسا بالفعل بأن الأتاقيم التي كانت تتظاهر ضدها ولم تكن في الظاهر مأهولة بالفرنسيين في مناطق تابعة لها، وبأن الأمر يخضع

لسايرتها، وبأن لا أحد له الحق في أن يتدخل في شؤونها. وقد شردت فرنسا مليونين من الأشخاص، وقتلت ما لا يقل عن ٢٥٠ ألف شخص (أقل مما ادعته جبهة التحرير الوطني الجزائرية)، وفوق ذلك مارسات التعذيب في كل مكان، ونصبت المحاكم الاستثنائية... يعني ذلك، باختصار، أن فرنسا قبل خمسين عاماً كانت أسوأ في الجزائر من ميلوسيفيتش في كوزوفو.

#### • ألم يكن في وسع حلف شمال الأطلسي أن يتدخل؟

– مسألة التدخل الخارجي كانت مطروحة بالفعل. لعلنا نذكر أن حرب الجزائر قد أشرت حوارات عنيفة أثناء انعقاد كل جمعية عامة في الأمم المتحدة، مع صدور قرارات تدب فرنسا على الخصوص، بالإضافة إلى إرادة دائمة في التدخل في الشؤون الداخلية لفرنسا من قبل الأمريكين. تأميك عن السوفييات. بل وقد كان الأمل قائماً على الرئيس كنيدي، في أن يتدخل في الأمر، في حال انتخابه، حتى يبعد الجيش الفرنسي عن الجزائر.

ونخلص إلى القول، في اعتقادي، إلى أننا قد تطورنا كثيراً. هناك أشياء



ذلك، أن الكتابة ردا على الثقافات الحضرية، وتغريب السرديات الأوربية عن الشرق وإفريقيا، واستبدالها بأسلوب سردي جديد أكثر لميا وأشد قوة، تشكل مكونا رئيسيا في هذه العملية (٢). ضمن هذا المنحى إذن يكتب عز الدين جلاوي عمله الروائي الرابع بعد (سراق الحلم والقميعة)، و(الفراشات والفلان)، و(رأس المحنة). وبذلك يكون الكاتب قد جاوز بهذه الرباعية الروائية حدود جنس القصة القصيرة التي ارتادها في مجاميع (لن تهفت الحناجر؟)، و(خبروات الذائفة)، و(سهول الحيرة).

ورواية (الرماد الذي غسل الماء) عمل فني تجريبي يسمو في الانتقال من كتابة القطعة والحالة والصورة الخافتة، إلى استكشاف الكلية المركبة والإشكالية المشخصة للعلاقات البشرية المعينة بين الذات والمجتمع والوجود. وفيها نلمس محاولة كسر قانون السرد الغربي والتصرف في قواعده المعيارية، وذلك من خلال تشييد عالم حكائي متميز في نمط خطابه وصفية ثقافته وطبيعته ارتباطاته بالتشكيل الاجتماعي، وعلاقاته التنمائية بالأجناس الأدبية والخطابات المرفوعة والأشكال البسيطة والأصناف والقيم الثقافية.

١. سردية النعم/ سردية المجتمع: أول ما يواجه القارئ في تلقيه للنص هو الوهم الأجناسي، لأنه علامة لمينة تفتح أفق انتظار يراعي طبيعة تمثيل الكاتب لحدود الجنس الأدبي الذي يرتاد فضاءه بوعي أو بدونه.

وما بلغت النظرة في (الرماد الذي غسل الماء) هو تسميتها بالرواية على ظهر الخلاف، ووسمها بالإشكالية، والحكاية المعيبة في الاستهلال الضمن في شكل رسالة عشق إلى حبيب مفقود (ص. ٥-٧).

وكذا نمتها بالقصة في الحاشية الأخيرة، وفي خاتمة رسالة العاشقة (ص. ٢٥٩).

ولاشك أن هذا التصدي في التجنيس يستدعي نوعا من التحليل الثقافي، إذ هو يدعو إلى التفكير مجددا في مفهوم درويشة العربي، والبحث في أصوله المرفوعة والخيلية انطلاقا من طبيعة الاحتكاك بين الثقافة المحلية والثقافة الوافدة، وفي ضوء مسطر المفاهيم والأشكال والفكرات، إذ ما طبيعة التداخل بين الحكاية والقصة والرواية؟ وما مرد ودية مقارنة التسمية العربية بالتسميات

## الرد بالكتابة قراءة في رواية (الرماد الذي غسل الماء) للروائي الجزائري عز الدين جلاوي

د. أحمد فرشوش

تسمى هذه الورقة لإنجاز قراءة نقدية ثقافية في رواية (الرماد الذي غسل الماء) (١) للمبدع العربي الجزائري عز الدين جلاوي، وهي لأجل ذلك تبني فرضيتها الأساس على فكرة تنسيبية ترى بأن إنتاج الأدبية مقتن بالسياق الثقافي، إذ لا وجود لأدبية معيارية تتعالى عن الشروط المكانية والزمنية، كما أن النصوص على اختلاف أنماطها متورطة وجوبا في شبكة العلاقات

السياسية الاجتماعية المعقدة. وحيث إن الرواية الجزائرية جزء من آداب الشعوب المستعمرة، فإن لا شعورها السياسي الجريح يتوق عبر التخيل إلى تأكيد الهوية ورسم الاختلاف من خلال جمالية المقاومة التي تعبر بدلا للخطاب القومي الأصولي المتشدد.



د. أحمد فرشوش

على المركز الإمبراطوري، لذلك اعتبر انتخيل منذ القديم للبلاد الوحيد للشعوب المهزومة، كما أنه في الثقافة المعاصرة أضحت فضاء للمهروب من سياسات الهيمنة والتبعية. خلف المقاومة الإنسانية، إذن نوج بديل في تصور التاريخ البشري. ومن المهم أن نختبر قدرة هذا البديل على تحطيم الحواجز القائمة بين الثقافات.

ومن ثم فإن الرد الروائي على المستعمر لا يتمثل فقط في الموقف السياسي بل يتجلى أيضا في الانزياح عن الشكل الروائي التقليدي المتعارف عليه في الكلاسيكيات العربية والغربية. وهذا ما أكدته نواو سعيد في كتاب «الثقافة والامبريالية»، إذ يرى بأن شعوب المستعمرات القديمة ترد بالكلمة المقاومة

عز الدين جلاوي

عبد الله

السلطة السياسية، وبهذا النمط الأسطوري صيغت حكايات بمذاق السرد العربي الكلاسيكي على نحو ما نلفه في خواطر فاتح يحيوي المدونة في كراسته التي يحملها معه إلى خلوة في الجبل، والموسومة بـ: (المنحة، أنا ربكم، الصنم، الاختراق)، (ص. ١٨١)، هذا فضلا عن بذر الأمثال والأحلام والأغاني الشعبية (الرأي) والعبارات المسكوكة، والتعابير الشفوية، والنصوص الشعرية، والعلامات الدينية، والألفاظ والتراكيب القرآنية، والأسماء الأدبية والثقافية والسياسية الحاملة لسلطة رمزية قوية في المخيلة الجماعية، إضافة إلى الانفتاح على السمار الحضاري الباحث على القرابة معلا في (مشهد نيش المحطين بمريزة لتجرب وخراج الجنة وتمديدتها على الأرض، ثم الحاشية التي تقول بأن أبناء المدينة الفقراء والنوبيون قطنوا عزيزة والجنرال وأتباعها، ثم أضلوا النار في كل المدينة فاحترقت كما احترقت روما. ص. ٢٥٨)، ومعلا أيضا في بحث الأوكليد، وتقدير الأمكنة، وبهذا تكون سردية النص ملتصقة بالعلامات الخيالية للجمعية الحارسة لأسلوبه، الحافظة لشبكة الذاكرة التي تلف بيضها مجموع النظام الثقافي للأمم الجزائرية، الساحل لشعور جمعي يشخص الجرح الغائر لجمعية باحث عن الكرامة والعدل.

٢. المثنى / الحاشية: وهي ترابيح مع هذه الخاصية الواسعة لسرد النص من جهة التشويش على صفاته التعليلية وقدرته على تحويل جنس الرواية إلى مقولة قابلة للكسر، نلغي توظيفها مبتكرا لتقنية النصيحة التي تخللت النص بورقة كادت أن تغطي المثنى ذاته، إذ بلغ عددها تسعين حاشية، تقوم بوظائف متنوعة تشمل التعريف بالخصائص، وصف التكوين، والتعليق على الأفعال، وفي ظني أن استعمال هذه التقنية يروم تقوية مركزية الكتابة في منطقها القرصي، وتقض أسسها للمعرفة، في سعي لزعزحة كل هيمنة ممكنة ورد الاعتبار بالتالي للهواش الغنية لكي تصمم صوتها. وهذه الطريقة في الكتابة معروفة في التراث العربي الكلاسيكي، فقد كان القدماء يكتبون حول حياة شاعر وينقدون كتبه ويدرجون ديوانه في الكتاب نفسه. وفي ذات الكتاب يشرحون ويحللون الأبيات الشعرية. لكن الكاتب تصرف في هذه التقنية ومنعها تضميناتها أثرها في خلق الفجوات، وزرع الالتباسات،

الأليوية؟ وما هو النسب الحقيقي لهذا المجلس الأدبي الجديد؟

تلك أسئلة تجد ما يمسح مارجها ضمن النص المقارب، ذلك أن الكاتب وإن أقام من الترميز السري الغربي إلا أنه قاومه من الداخل، ويتجلى ذلك في سعيه لتشخيص الكلية الاجتماعية عبر حبكة رئيسية تمتص مجموعة الأفعال والشغوص والأزمات والفضاضات، بحيث تشكل موقع البؤرة في تنظيم النص وتحريك الحوافز. وهذه الحبكة هي بمثابة بنية سطحية تنهض على عنصرين: التشويق والتحقيق. وهما كما لا يخفى، الصامتان المميزتان للبناء الروائي البوليسي. ذلك أن النص يروي قضية تحقيق أممي للبحث عن الفاعل الحقيقي لجريمة قتل، وعن سر اختفاء الجنة التي عثر عليها كريم الصامي في طريق الغاية ليل... إلا أن السرد لا يصمم في

مكن الشرطة أبدا لم تطو القضية، وراح الضابط سمعون يثيرها كل مرة بشكل جديد. . . يطرح فرضية جديدة، ويتب معاونيه في البحث عن حقيقتها حتى أثار قلق كل من له علاقة بذلك. . . قال أحد المساعدين: - يا حضرة الضابط الحقيقة ظهرت، والحكمة أصدرت حكمها وانتهى الأمر. - لكننا لم نجد الجنة والسر كله في الجنة. لا بد أن نجد الجنة. لا بد أن نجد الجنة. (ص. ٢٢٢).

ومن البين أن هذا التركيب السري المشهود إلى التشويق والتحقيق لا يعني أننا بالضرورة أمام رواية بوليسية بالمعنى النظري الدقيق للنص، ذلك أن الحكايات الضمنية القائمة في جوف النص تقاوم منطق البناء البوليسي من جهة نسيجه لسرد تشترك بالمتخيل الاجتماعي والعلامات الثقافية الرمزية. سردية النص تتلذذ بأطنها من مزدوجة للجمعية الكبرى، وحينئذ تتفصل السردية إلى حد بلوغ تمثيل ذهنيات وأحداث سلوكية وعلامات ثقافية تصوغ جوانب من واقع الأمة الجزائرية: الشيء الذي يذكر بمنوان كتاب لامع للتفاهم مع بد الكولونيالية هومي بها بها:

ذلك أن رواية الرماد تحزن تلوينا سرديا محليا ينفذ من بنية التأليف القديم «Nation et narration» (المثنى والحاشية)، كما تستلهم ضمن لحظات وأثره الأسلوب العربي البياني القديم ضمن محاكاة ساحرة تروم تقويض سلطته الفنية المتخالفة مع

مصدر الجنة. ويربك القارئ من خلال طرح الفرضيات المتعددة المفسرة لارتكاب الجريمة، وكذا لاختفاء الجنة أو لهروبها على حد تعبير الحكمي. بل إن المبلغ عن الجريمة - كريم الصامي - يشكك في حقيقة ما رآه، بحيث يتوه في توالف الفلق مستائلا عن حقيقة الجسم الممدد على طريق الغاية: أوه ضلنا إسمان مقتول، أم حيوان دهنه سيارة أثناء الميول، أم كيس تافه لا معنى له (ص. ١٤). ولأجل توسيع مدى الالتباس يلبج السرد مدار التردد والحبيرة ملامسا منطقة المجهوب وقد منحاه الضامن، وذلك من خلال إشاعة خبر رموع المقتول إلى الحياة عبر هفافات الصغار (وكان الصغار يلهون الفضاء بكتون سمته بأصواتهم المصفورية: «مقول يربح الحياة». - مقول يربح الحياة... - وهاهنا الناس منجذبين نحو الأصوات كأنها المغناطيس وراحت الأيدي تمتد مسطحة الجرائد متصلة تصفحها، ومرقيا شيخ متعقبا: - «عز بالله مستوم القمامة» ص. ٢٥٢).

هكذا تندو قضية الجنة الهاربة بمثابة وسواس يسيطر على الأفعال والمشارع، بحيث تمثل الفضاء الاجتماعي لمدينة عن الرماد مسرح الأحداث، والجميع ينظر إليها من زاوية الخاصة، بل ويستمرها لأغراض مرمومة. وفي ذلك تقول الساردة: (ما تكاد قضية الجنة الهاربة تلوى في أذهان الناس حتى تعود لتلشر من جديد. . . والغدتها الصحافة لبعث ثوبها بين القراء، وتثير فضولهم وأهتمامهم

في غلبة وسمة.

رواية الرمد تنتمي إلى التمثيل الأخير للكلية، من جهة توزيعها على أسفار تتضمن متونا وحواشي كثيرة تترابط وفق نظام قائم على الالتفاف والاختلاف الذي قد يصل حد التناقض، ولا شك أن هذا التركيب الشجري ينعت فوضي سرديّة عميلة تستدعي قارئاً يقرأ يتوقّد الانفصال والتباعد، وقدّر قيمة الفراغ بحيث يساهم بدوره في تشكيل هوية النص والقيض على رهائه الفني والمعرفي.

٣. الواقع/ الخيال: تنتهي الرواية بالحاشية رقم ٩٠ التي تنفض اليمد الواقعي لمخيلة عين الرمد والحكايات الجارية فيها مبطلّة بذلك كذب التشخيص. فكيف يمكن الجمع بين هذه الإشارة الفاضحة القوية التأثير بفعل زوردها ضمن ختام النص، وبين التشخيص الدقيق والوصف التفصيلي لمخيلة عين الرمد إلى حد تقريي ملهها وظواهرها وأتاسها - ومن المؤكّد أن هذه المفارقة التي تشكّل العجز القلق للنص لن يرتاح لها القارئ المتأمل الذي يسرع بقوّة الإيهام ويلتذّن بالتصديق وينخدع بالمحاكاة، كلها في المقابل مستغفّر القارئ الإشكالي عن إضاعة بقاء العلاقة بين الخيالي والمرجعي وفق تصور مغاير ينصّر لذات الكتابة، أي لتساق الملاحظات القائمة بين شرائع النص نفسه. ذلك أن ذات الكتابة هي في العمق، فمالية متصلة ومتبادلة مع مرجعها حسب شبكات معقّدة من الاشتغال والتبنيّن، وجنّها ينبثق مشهد فني يتضمن بدائله انتقالات وتطلّعات وتحويّلات تمتدّوعب البنية والنفس والمجتمع والعالم (٤).

ومن المؤكّد أن الرواية قد استوحيت الواقع الجزائري من جهة تمثيل انكساراته الاجتماعية والسياسية وتصوير مظاهر الفساد فيه، كما أنّها شخصت حلمه بالدالة الاجتماعية في مرحلة ما بعد الاستعمار. غير أنّ هذه المقاصد المشكلة لتسليق وإن راقت النص فإنّها تموتقت أيضاً خارجة، بحيث أفضى ظهورها العرضي والظلف إلى انتصار الشكل وتجسيد زهامة الكتابة التي لا تلمس الإحالة بل تجعلها غامضة ومشرقة. وبذلك تكون رواية الرمد واحدة من التصوّم العربي والإفريقي التي أكدت نديتها لغيرها من روايات الغرب، ذلك أن نقاد أوروبا وأمريكا قرأوا غالباً آداب

ومضاعفة التأجيلات، وتكملة المقروص، والتشكيك في الصقيع، الشيء الذي أسهم في خلق الانطباع بتصديق المرد من الداخل، وإبراج الوصول إلى التصميرات الملمّنة والمباني التامة. ومعنا هنا أن تطرح تساؤلات بسند الوضع الاعترافي لهذه الحواشي: هل هي ضرورية أم تافهة؟ هل هي أساسية أم مجرد تكملة؟ هل هي منمجة مع النص أم غريبة عليه؟ وبالتالي هل هي داخل الرواية أم خارجها؟

للإجابة عن هذه الأسئلة يمكن الاستفادة من مفهوم الزيادة، كما وظفه التفكيكيون، وعنه يقول دويدا: «الزيادة هي ما يضاف من أجل تكملة نقص، ترسيمة وتتركه مفتوحاً في نفس الآن، ولكونها آتية كإسراف، فهي ليست ملائمة أبداً، هذا الزائد وهذا النقص لا يتعدان أبداً، ولبيتهما تعطّل وتصدع كل تعارض يسمي بين الإيجابي والسلبي، إن الزيادة إضافة تكسر بمقدار، الحواجز التي لا تتوقف عن إفهامها» (٣). هكذا فنقد الحواشي بما هي زائدة غريبة ومأنوسة في ذات الوقت، فائضة ومقنونة في نفس الآن.

وبالتالي فإنّ هذائها تخرّج حلول موعّد الحضور الذي قد يفقد حضوراً ما ينفك للاحق موعده ليعمل فيه فلا يصيبه. ومن هنا يمكن القول بأن رواية الرمد تجعل من مهمل التقيّض رهاناً فنياً بطريقها الخاصة، على نحو يجعل تماسكها مبنياً وفق تركيب مغارق باعث على تخصيص الهوية السردية. ومن البين أن تصور التمسك السردية المحل في التحديد النظري على الكلية يحتاج إلى نقاش، إذ تصور الكلية ليس متشاملاً في جميع الثقافات، لأنّه يظلّ منبثقاً من طبيعة تمثّل العالم وبكلماته وظواهره وأشياءه. ويمكن ضمن هذا النص استدعاء شكلين من الكلية نراهما نافعين في تقريب الفرض المقصود: أولهما يتصل بالكلية التامة الموحدة والمركزة، حيث التفكير هنا متصل متتابع، وعلاماته متجاوزة متبادلة حد الاستنفاد والعودة إلى نقطة البداية، وهذه الكلية تنتمي لتقافة الكمال والاستمرار، إذ الأجزاء تندمج بقوة كقواطع الماء المتضامنة في محيط. أما الشكل الثاني للتوحيد، فينبذ صيغة كلية مثيرة تجميعية ممتدة، تتكون ظاهرياً من أجزاء منفصلة بعضها عن بعض كما لو أنّنا أمام أشجار متفرقة

العالم الثالث كتابيّة قومية وتصير سياسي مباشر غافلين لطبيعته المميزة ومتهكّنين هوته، ومن ثمّ دراستهم هل هي الأصنام الجامعية المخفضة في الانترنتولوجيا، وأحال أن رواية مثل رواية الرمد تبين عن نصيحة الفني المركز على تقيّتها الصردية المراءوة، ويتبناها المتألمة على الفهم البسيط الذي يسمى لتضيق المسافة بين النصي والواقعي، وفي ذلك رد على المفهوم الكولونيالي للمالية الذي اعتبر الأداة النقدية الأوروبية لتصنيف الثقافات والأداب من منظور يعمدنا إلى تلك الملاقة المشوبة بين المعرفة والسلطة، بل يكرّسها بالآثار الميقية عن إمبراطورية الاستراق التي عمل أدوارد سعيد على تفكيكها، كاشفاً عن اختلافها لشرق يفذي خيالها وقوتها وتمركزها المغربي والعصريتها الدنيئة. ومن ثمّ فإن النقد الروائي ملزم بتطوير نظره من الداخل لأجل إنتاج قراءة منصفّة للرواية الجزائرية بعامة، قراءة ما لم يقرأ فيها بعد، واستكشاف عناصر تميزها واستراتيجياتها في توكيد الاختلاف الفني والثقافي، ومن المؤكّد أن المتن الروائي الجزائري الجديد مثلاً في عز الدين جلاوي ومجاهد، قد أثبت أن الأدب الجزائري ما زال قادراً على الإسهام، بل ما زال قادراً على الإسهام في الثقافة المالية إلى جانب الجماعات الثقافية المتنوعة.

كتاب وفاء من الغرب

هزارة

- ١- عز الدين جلاوي، الرمد الذي نسل الماء مطبعة دار حمدة ٢٠٠٥
- ٢- أدوارد سعيد، الثقافة والإمبراطورية ترجمة كمال أبو دية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص٧٤
- ٣- ولترنس في، دالة مفهوم... بالكاتب، يمكن الخروج أصداً إلى بيان مشكوكات غريبت غريمت هيرانت، الكاتب، الطوية والتسليق في أدب المستعمرات القديمة ترجمة... شعوت العالم المنظمة العربية للترجمة بيروت ٢٠٠٩
- ٤- صارة كويش، رويحي لا يورده، فحل إلى فلسفة حالك... شكوكات الميتافيزيقا واستحسن، أدب... ترجمة برونين كوير وعز الدين جلاوي، إفريقيا، الشرق، الدار البيضاء ١٩٩١، ص٥٨
- ٥- عز الدين جلاوي، رويحي لا يورده، فحل إلى فلسفة حالك... شكوكات الميتافيزيقا والتسليق في أدب المستعمرات القديمة ترجمة كمال أبو دية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص٧٤

متجانس ومنمزل وبذلك اختطف مع كل رواد النص الحديثي الفرنسي كبودلير ورامبو وملارمي وآخرين، تمت تجربة سان جون بهريس من التجارب المتفرقة في العصر الحديث، فمنذ بداياته (حوالي سنة ١٩٠٤) حتى استكمال التجربة (توفي سنة ١٩٧٥)، يترجم نتاجه الشعري على أعلى درجات «الكمال» الشبيه الأضلي غريباً عن تيارات العصر والفكرة السائدة. (شاز الشاعر بجائزة نوبل للآداب سنة ١٩٦٠).

إن تجربته في مرحلته الأولى (حين صدر له ديوان «مدائح» سنة ١٩١١ وديوان «أناباس» سنة ١٩٢٤) يهيب ألا تقارن بالمدى التي قضاهما «الكسي» ليجي، بالهبة الديبلوماسية، لأنها يلتقيان في أكثر من نقطة. فهذا الأخير اضطر، لمدة ١٦ سنة، نظراً لانتشالته الدبلوماسية سفيرا وبعدها كاتباً عاماً لوزارة الخارجية، أن وصفت حد الأمية تقريباً بالسكينة الشعرية ويسبب الحروب التجا إلى أمريكا كي يدشن هناك مجد بيرس.

صدر صدق دواوين شعرية رائعة؛ محالوة على الديوانين السالفين الذكر نجد:

- الملقى من سنة ١٩٤١ إلى ١٩٤٤
- الرياح سنة ١٩٥٤
- الحفارات سنة ١٩٥٧ الديوان الذي يعد تحفة من ج. بيرس.
- الوقت سنة ١٩٦٠.
- الطيور سنة ١٩٦٣
- قال من ج. بيرس :
- أنا الحامل صعب الكتابة، سأعجز الكتابة

إن الذي يدهش لأول وهلة في شعره هو هذه القدرات الهائلة من أدوات ومادة شعرية : طاقة فريدة لتفريخ المعنى من ديوان لديوان (الأمرا لا تملك بمجموعات شعرية ولكن بقصائد مطولة) لفته ببراقة بالتنوع بلاخة بالحنون تشكل شعرا موسوعيا يوظف أدق جرد للعالم الطبيعي والإنساني. إن القوى الكبرى الابدائية (الريح والأمطار والثلوج) والمعالم الطبيعية العظمى (الصحاري والبحار...) تتجانس في شعره مع القوى الإنسانية :

« أخوات المحاريب الأزهرين كانت الأمطار العارية على الأرض نضحي... »  
إن الماضي والحاضر، البراري النائية والمدن العصرية والوجوه واللغز الكهكوني

## الجدالة وتجديد الشعر: سان جون بيرس

محمد الشنتوي

في عصرنا هذا قليلة هي الأمثلة في الأدب للكتاب الذين وافقت حياتهم مساهمهم الأبداعي بالمسيرة والعق، أذكر هنا الشاعر الفرنسي الكبير والدبلوماسي الكسي ليجي المعروف بسان جون بيرس (أشهر بهذا الصدد على سبيل التشابه والموافقة) إلى الشاعر العربي الكبير والدبلوماسي (نزار قباني).



بعد ما لا بد من الاعتراف بأننا أمام شعر يطرح إشكالية دقيقة هي التركيب داخل نص كوني ليس أحادي البنية والتسقيط بل يتكون من مجموعة من العناصر والأطراف التي وجب الأحاطة بها كي توجهنا إلى اكتشافه ومقارنته.

ملارمي ومريدوه وعلقوا بلاغة منجزة ومنقوشة متتارة حيث الاستمارة تتخلل على ذاتها. من ج. بيرس ألف ما بين كل ما فرقه الشعر الحديث حيث أننا لا نجد أية لمة للاستمرارية كحل في شعره ولا أي مجال يفتح أمام ما هو مهزوز وغير

شعر من ج. بيرس ينقطع مع الشعر الحديث بكل رواه : راسبو وأتباعه استعملوا اللزق والتوتر في الشعر حيث الصورة الشعرية تمتع نوعيتها وقدراتها من تناقض العناصر التي تحتويها بينما



سليمان بن جابر بن جابر بن جابر

شفاوية وحكاية. والأغرب أن الهندسة المجهية للقصيد ككل ودرجة الجودة العالية في انتقاء الجزيئات تشد الانتباه وتثير الإعجاب. كان يضيء لغة شعرية استثنائية. كان ولها بالمردرات الدقيقة والتقنية حيث كان يعمد إلى الجيولوجيا وعلم النباتات وكذلك اللغات القديمة واللهجات الغريبة. إن الاستعمال الدقيق والحذف للبيئات الشكلية المختلفة مكنته من توظيف هذه اللغة الغريبة والمخالفة للمألوف :

يخضع المرشحات حسب علاقات السمية وينظم مقاطع كاملة بالجناس الاستسهالي وبالمسجع. لقد عمد الشاعر إلى تفسير الغافية من داخل القطع الشعري حتى تنتشر داخل القصيدة كلمات معجزة ومضنية.

إذا كانت مسائل وإسكنايات هذا الشعر، رغم شفاعتها، قد نسبوا واضحة وقابلة للتحميل فإن غاياته تبقى غامضة. حول الاحتفاء بالفنم لك حيث للمالام الكبرى الطبيعية والإنسانية مدعوة لتب للاقارئ شيئا أكبر من المنة.

ولأن الجهول يفقد نفسه في ذاته ويفقد كذلك حصته الحيوية نجد دوما في شعره عملية الزواج من عالم مشهود إلى العطية والتكرار إلى عالم آخر حيث تشكل التراجيديا شرطا للمنى وإمكانية اللحوق

وصل التراجيديون منحبرون من ملاحم أمجادهم ممانين من قصيدة تصنيد المأساة

حمل اسمه اسم الجزيرة التي كان أهله يملكونها ولد في كنف البحر وترعرع وسط صوالم الطبيعة بكل تجلياتها وتطهراتها وحالاتها. ما بين الجبال والصخور وتواجد البحر وتقلب الرياح تلمست حركية الشعر قوامية ذات سطوة وقسوة وقوة تمنح من لغة أرسطو قرامية بعميزات خاصة: متفردة شامسة ودقيقة منسوجة موشغة في التركيب. إنها تراجيديا البحر لأن البحر له وجهان. إنها مما تمننا به أفكارنا وفي الآن نفسه هي وجه والبحر التائه المأخوذ في شرك اللا تيه. كما في المسرح القديم فإن معنى العالم كان دائما حول هاوية بالتسبة للرجل كما كذلك بالتسبة للعودة أو الموت.

كان البحر دوما يشن أو يهزم أملا. يضع الكل في نفس الإطار، الحياة

الأدي...  
أه مايا  
ابتها الوديمة والحكيمة...  
ستعيد الليالي الندوة والرقص  
هوق الأرض المتعظمة ذات الفتوة  
الحاجية  
ستظل لتراجع رقصات السردان  
والشاكور...

انتم يا من تكلمون الأوسيتية  
هوق منحدر من المنحدرات القولاذية  
من قصيدة جفاف  
أما هبما يخص اشتغال اللحظة  
الشعرية لدى الشاعر علاقة بالنظم  
الشعرية فإنه كان يستعمل وينظم  
مقطوعة جد مرنة. غير متألفة تمتد من  
الكلمة البسيطة الاستهامية إلى الشطر  
الطويل المفضل والموزون. حيث أنه كان من  
الأوائل في هذا النظم الذي يخضع إلى  
قواعد متنوعة.

إن الشطر عنده يندرج داخل منظومة  
واعية ومعقدة للجملة. للمقطع ولكل  
القصيدة التي تشكل حركية واسمة

**تلمس جليا أن**  
**المواطف الإنسانية**  
**تأخذ الصدادة**  
**هي ديوان منارات،**  
**عشق عميق**  
**وإشارة متحررة من**  
**المحرمات الدينية**  
**والاجتماعية**

والمحتالين التراجيديين وخلق العلماء  
في مختبراتهم كل مرسوم داخل تفسر  
الحركة للرسالة الشعرية:  
الأرواح يغطي سقوطهم

والقزميد  
الذي يعمو الطحلب عليه  
وانفاسهم  
دهون تتشرها المداخن  
من قصيدة المدينة

ورغم أن كل شيء مثار ومستدعى  
بدقة متناهية إلا أنه يخيل للاقارئ أن  
هذا الكل محمول إلى مكان وزمان  
خراشيين. كما أن الأرض المادية  
والأرض المجازية للرقيا والحلم،  
تتعاقلان مجالتا داخل مقلوس أزلية  
تذكر بالنصوص المقدسة. ونراه كذلك  
يمزج القوى الكونية والأحداث الكبرى  
بقوة العواطف والشعور الإنساني.

تلمس جليا أن العواطف الإنسانية  
تأخذ الصدارة في ديوان منارات : عشق  
عميق وإشارة متحررة من المحرمات الدينية  
والاجتماعية تتلاقى وعلاقة حسية أكثر  
ارتباطا من ذي قبل بين الإنسان والكون.  
كان ص. ج. بيري يقول المالم في  
وجدته الطهيمية والإنسانية وهذا أمر  
يتطلب تمكنا متقدرا من وسائل التعبير  
كما يتطلب قدرة هائلة على تدليل اللغة  
وزرعها في حقول الرؤيا.

اليالي سترجع الماء الحي إلى ضروب  
الأرض  
وتسطن اللقاعات ونجايات اللحم  
الذهبية،  
والعش، وطلع المواشي  
والبراغيث البحرية

تحت فويس الشواطئ العاقبة بروائح  
العقاقير...  
ندراج الأخضر  
وفراشة الليل الزرقاء  
والأرض الموشومة بالحمرة  
سوف تستعيد ورودها الحمراء  
الكبيرة...

تصعيد صفار الأخطبوط مع مجيء  
الليل  
من القاع المسحوق  
نحو وجه المياه التورم  
...

أيا عمره فينشيا  
الأكثر جعداً من شعور المشاركة  
والنوبيات  
وانت يا شجر الطقسوس الكبير

إن التراب يجديا تمشن الولوج إلى الواقعي، لكن هذا الواقعي لم يبعث لنا ولم ننسليه كذلك ولو دخل الفضاء الرمزي للنص، وما كان للضغط الذي يولده النص أن يظل عاريا وتبنا كي يحتمي كما يشاء بالنص ويلج العالم الذي ليس له مفتاح (العالم المتنبئ).

لكن س. ج. بيرس يهبط مفتاحا؛ إنه مفتاح الرمز. الرمز الذي إذا كان منفلقا ومتجاوزا فإنه يتسلف ويتكتم، وإذا كان مفتوحا ويدون حل دائم ما بين الأسطورة والعالم فإنه هكذا يصير نافذة وعصرنا للتعسف والحدود، الرمز الذي كان يسكنه الرمز الذي يصير عنصرا للمعنى. بدون الرمز لا يمكن أبدا أن نؤثث المتخيل، وتجعل العالم يبدو متجانسا. إنه الرغبة في الجديد في إطار ما هو قديم وعتيق.

شعر س. ج. بيرس يدوي ملصقة للكون بأكمله، ملصقة الملاحم وليس ملصقة بطل أو شيب أنه مدح لا متناهي للعناصر الذي كان والذي سيأتي. شعره ليس مثاليا ولا هو قبول لهذا العالم إنه نثر. وتسريره من كل خلفية دينية جعله يواجه غياب الخالد بعضهم وتواجد المقدس. معين الواقع لا ينفي: قوله تظهر لنا خرافية كلما تجردنا من هذا الواقع. ربما كان لتوظيف الأسطورة عند بيرس على نطاق واسع كسينا الحقيقي والذي لا نحطى به سوى جزئيات ظاهرياته. إن شعر بيرس يعانق الماضي بالحاضر ويقترح المستقبل ويتشعر إلى المطلق ويشجع المغامرة المتحمسة للإنسان.

كتاب من المغرب



سنان جيون بيرس

درهبان البحر. لكن هذا التمجيد لم يكن أبدا تمجيذا من جهة واحدة لكنها مؤامرة مع البحر.

أن الشاعر حينما يتوجه صوب البحر يظهر كيف يتجاوز خطوط الحدود وكيف يتخلص من وزن هذا المميش، كيف يصغر في ذاته أبار المعنى ويمشط أبعاده وحسوده كي يستوعب كل البحر حد الأشباع ويحاط الجزء الذي هو طاقة أبدية أزلية تلازم الشاعر أبدا. ولو أن الشاعر يواجه البحر فانه يتأمل ورجلاء على اليابسة لأنها المكان الحقيقي للمأساة ولأن الشاعر انساني بامتياز. حينما يلج إلى ذاته يتعبر نهائيا من رسالته.

لا بدل لمن يدبر الارتقاء والعمودية إلا من يدبر الأفقية واللقاء؛ هو عسى الشعر المطلق. عنده ليس للشعر منبع ولا مصب ولا تواجد غريبا أو جامعا من جهة البحر.

إن استدعاء كل عناصر الواقعي واستجداء عالم كي يخرط في الحدث بنية تحميلة وإعادة خلقه ينضج في مكان لكل الضغوط مكان للكلان الماري مكان لظهور ويروز الكثة البدائي.

هذا الانتظار والترقب هما عنده احتفاء والرجل الذي يفتن الذهب يتعمر من كنوزه لتعرف البحر من قصيدة «ميندي» احتفاء يتجلى وكأنه الوجه الغريب للانتظار.

س. ج. بيرس بهذا يضعنا إذن في مواجهة الانتظار، في مواجهة انفسنا:

والموت. الخلق والعمار، المعلوم والمجهول، كي يشير جولا إلى الكلان ووجهه الخفي لأنه يعلن الصبر الكثير ما بين العناصر التلقائية كالسما والرياح كما يؤكد التنوع والتعددية الأساسية التي تكون عناصر الواقعي وتؤسسه متجددا ومنفلقا على المعنى؛

وأنته يا بحارا كنت تقرأين أكثر الأحلام انفسا، هل ستتريكين ذات مصاع إلى منابر المدينة،

بين الساحة والفضبان النحاس ؟ أكثر حيوية، أيتها الحقد، مجلسنا على هذا

المتعذر من عصر لا زوال له : البحر، هاتلا

وأخضر كفسر في شوق الناس، البحر المهد على حدوده كأنشودة حجر : بيرسون وعيد على تخومنا، صخب وعيد بعلو الناس - البحر نفسه سهادنا، كشهادة الهية...

من قصيدة منارات... البحر يوضع دائما الإنسان السفلي والمتخلى عنه في مواجهة أكل شروط وجوده. إنه صورة الانتلاء الكلي والبحث عن التواجد في الوجود. البحر محمولا فينا، حتى تخمة النفس وحتى نهاية النفس.

البحر حامل لنا من اللج هديره الحريري ومراوة كبيرة لحظ فير منتظر في العالم.

البحر منسوجا فينا، حتى أذهاله السحابة،

البحر، ناسجا لنا ساهاته الضولية الكبيرة، وميادينه الكبيرة المعتمدة من قصيدة منارات..

هذا العالم كما وجد ظهر غير قادر على أن يشهد للكلان لذا كان الشاعر يترجى كي يعشي دوما تجاه البحر بطقوس وثيرة كالتلي كان يقوم بها اليونانيون عند افتتاح كل احتفال. يتجلى ولهم بالبحر كأنه طقس مقدس يروم به إعادة إحياء القيم الجمالية للأسطورة. مواجهة مع البحر هي بمثابة المرحلة الأولى للولوج إلى ما هو مقدس. هدفه الأخير هو تجليل البحر بالارتقاء بالفة إلى مقام الكلام المقدس وبذلك يليسه البحر رداء

- ١ - سراج شعرة للشاعر قلها إلى العربية الشاعر العربي الأندلسي، مجلة «مواقف» العدد ٢٩١، ٢٩١٤.
- ٢ - مصطلح من الترجمة التي أجريها خالد إسحاق ورشاد الكافي، في شهر ديسمبر ٢٠٠٤، تحت عنوان «أنشد الأعمدة» - مصدرة في طبعة خاصة عن قصور محمد التوادري في تونس، وترجمته «معرضة ترسخ لها من دار عالميا والموسيقى»
- ٣ - كتاب: «بريد الشعر» من س. ج. بيرس وأصنافه، عر د. عالمي للشر
- ٤ - س. ج. بيرس شاعر فرنسي مشهور مؤسس من جنس فرنسا
- ٥ - كتاب من س. ج. بيرس شاعر العصر تجاوز حول «الكلع دي»



## عبد الحي مسلم فنان فطري ورائد

غازي السليم

يعر النحات الفطري عبد الحي مسلم، الذي لم يتعلم في أكاديميات وكليات فنون جميلة، رائد تقنية نشارة الخشب والطن الفطري من جدارة في النحت العربي والعالي المعاصر. ويعتبر إضافة جديرة بالاهتمام في مسيرة الفن الأردني المعاصر.

وقد حظي « مسلم » من وراء اكتشافه لتلك التقنية، بعد أن أصبحت له شخصيته الخاصة وأسلوبه المميز	في الوسط الفني.. بشهرة واسعة، وأصبحت سيرته وقته على كل لسان لدى الفنانين والنقاد والمهتمين بالفن	داخل الوطن العربي وخارجه.. وأثارت أعماله بطوقها السحرية وتقاليدما الاجتماعية المفعمة بالتقاليد والفرح
---	--	---



عن مادة طيبة أخرى تسد مكان مادة الاسمنت والألوان الزيتية، فتذكر أن نجاراً عرفه في طفولته، كان يستخدم عجينة من نشارة الخشب ممزوجة بالفراء يملأ بها الفراغات الموجودة بين القطع الخشبية.

#### لحظة الإبداع الأولى

لكن ماذا عن لحظة الإبداع الأولى في نشارة الخشب؟ يقول عبد الحي مسلم عن تلك اللحظة: « ذات يوم شاهدت غلاف مجلة فلسطينية يحمل صورة لمجوز فلسطينية، مع عبارة: نحن لن نفرغ. وتمنيت التمكن من صياغة الوجه فنيا، تناولت الصورة وأمسقتها على قطعة من الخشب، وصغت النشارة مع الفراء، وما زلت أحفظ به، بعد ذلك اكتشفت أن باستطاعتي استعمال هذه العجينة التحتية لبقاء تكوينات نحتية على قطعة خشب مسطح.. وكانت سعادتني كبيرة حين تمكنت من صياغة عدة عناصر..» (١)

هكذا تحركت يده في عجينة نشارة الخشب لتنتج أجساداً وأشكالاً ملأت كيانه وحياته فيما بعد، وشيئاً فشيئاً

دول العالم فسكبب زيادة في اهتمام العالم بالقضية الفلسطينية.»

من هو فتاننا؟

وماذا عن تجربته؟

ولد الفتان عبد الحي مسلم في قرية الدوايمة / الخليل عام ١٩٤٣ م، وعندما كان طفلاً شاهد الكثير من المجازر والظلم والاضطهاد التي تمرض لها أهل قريته وشعبه سواء من الأتراك أو البريطانيين. وبعد ١٥ عاماً من ولادته حلت النكبة، واحتل الصهاينة قريته التي خرج منها مجبراً إلى أريحا على أمل العودة إليها... لكن الصهاينة أكملوا احتلالهم لبقية فلسطين عام ١٩٤٧م، ولم يحقق حلمه بالعودة ففرج إلى عمان، وبعد ثلاث سنوات توجه إلى دمشق ثم إلى طرابلس للعمل في سلاح الجو الليبي « كهرباء طيران».

في هذه المرحلة كان يعيش عدم استقرار، وفراق قاتل لم يقدّم منه سوى مادة الاسمنت مع الألوان الزيتية عندما أخذ يشكل بها مجسمات تمثل أشكالا بشرية. لكن تلك المادة الجامدة كانت تتشقق على مسطح الخشب ولم تلبّ طموحه، لذلك كان عليه أن يبحث

الكثير من الجدل والمناقشات، كما يعد مسلم الذي ولد مزوداً بموهبة فطرية على الانقياد المركز وعلى التآزر بين العين واليد في عملية تسجيل للواقع وللتراث والفلكلور... بمجتهته الخاصة ليصل في النهاية إلى عمل فني بالغ الاكتمال، يجمع بين الزينة والطقس الاجتماعي.

أقام عبد الحي أكثر من ٣٠ معرضاً فريديا واقتنت أعماله من قبل متاحف وصلات عرض ومؤسسات في مختلف دول العالم مثل أمريكا والموسيد والنرويج والبنمرك وفرنلدا ويوغسلافيا وسويصرا ونيكاراغاوا وإيران وسوريا ولبنان وليبيا والبحرين، ويتم تسليط الضوء بين الحين والآخر في الإعلام العالمي على تجربته المميزة.

تقول الفنانة الروسية المعروفة (تايكو فانتش) في تقديمها لأحد معارضه: « بلغ بي التأثر بأعمال مسلم حداً اعتقد منه أن العالم سينصف هذا الفنان في الوهت المناسب، قد يكون بعد مائة عام أو مائتين، أو أكثر، لكن المتاحف التي ستعرض له أن تضاء أبداً واعتقد لو أن معرضه يتحول في



بدأت تلك التقنية . المعجينة . التي تتكون من: (نشارة الخشب + غراء = عجينة نشارة الخشب + قطعة خشب = عمل فني، تروق له، وفي الوقت نفسه تجميع في استخلاص أقصى طاقة تعبيرية لهذه التقنية، التي عالج من خلالها فيما بعد مواضيع شتى... فانتج في البدايات أعمالاً مثلت اللحظة المفوية: « مقاتل، شبل، شهيد، أسير، فلاحه تحمل الجرة، شجرة يرتقل وامرأة يزي شعبي... » وكان يزداد حماسه كلما أنتج لوحة، ولم يكن له علاقات مع أي من الفنانين التشكيليين... لذلك لم يوجه أحد ولم يتأثر بأي فنان.

و ذات يوم زاره أحد الأصدقاء واقترح عليه أن يشارك في معرض طرابلس الدولي، وأخذ منه ثلاث لوحات لعرضها على اللجنة المختصة، وفعلًا تمت الموافقة على عرض اللوحات... وأنشأ أيام المعرض كان عبد الحي مسلم يذهب كل يوم لمشاهدة المعرض ورصد زواره، وكان يفهم الفرع عندما يشاهد الناس تنظر إلى لوحاته بإعجاب... والذي زاده فرحاً تلقى مكافأة مالية مقدارها ١٠ دنانير ليبية، وذلك نظير مشاركته.

في تلك المرحلة ركز « عبد الحي



الإصمعة يغير مسلمات أو أطر ثابتة..  
وأخذ يستقي بمن كل اتجاه ما يذري  
تجربته وزواؤه وما إلى أجه هو تصنيفه  
ضمن اتجاه الفنانين القطريين، اتجاه:  
الشخصية الشعبية الفلسطينية  
بخصائصها التراثية والمعاصرة.

لكن ما هي المواضيع التي تناولها  
عبد الحى مسلم؟  
وما هي عناصرها التأليفية؟

إذا كانت نقطة بداية أي فنان على  
حد القول الشهير لأندريه مالرو.. لا  
تكون في التأثر في الطبيعة المباشرة،  
بل من تأثر الفنان بأعمال فنية سابقة  
يكون دورها الأساسي هو مساعدته  
على تحقيق ما يسعى إليها للتعبير عنه  
فنياً.. فإن « عبد الحى » وجد ذلك  
أول ما وجد في مظاهر الفن البدائي

يمكن لفنان أن يبدع في هكذا جو  
لذلك لم يتجمل المشهد وصبرخ في  
وجه « عبد الحى مسلم » « قائلًا: » انك  
مجنون يجب عليك أن تغادر هذا المكان  
هورا، لأن الفنان كي ينتج فنا بحاجة  
إلى هدوء وموسيقى ومشروب » (٤)  
« ومن يلقي الباب يسمح الجواب  
لذلك لم يتوقع الإيطالي رد « عبد  
الحى مسلم »: « لا يوجد هنا موسيقى  
مثل التي تسمعا الآن يا صاحبي ».  
وكان يعني صوت القذائف والرصاص  
والانفجاريات وأزيز الطائرات.. (٥)  
بعد عام ١٩٨٢ انتقل « مسلم » إلى  
مفهوم الهرموك بنمشق، وفي مرسومه  
بدأ يتقشف تقسم ويهبط في تقنيته  
ومواضيعه صاعيا إلى تطويرهما وفق  
خبرته التي بدأت بالتقاضي على كل

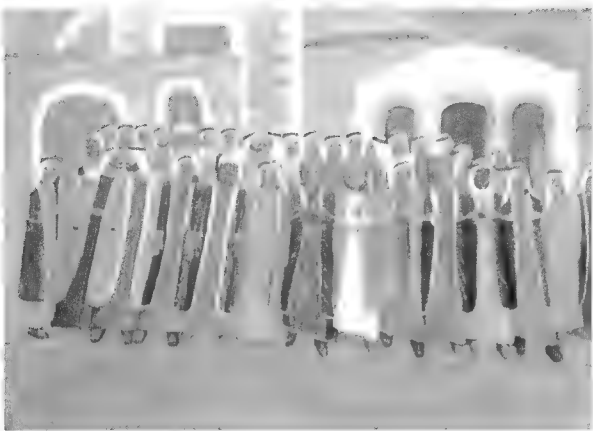
مسلم « على عنصر واحد في العمل  
الفني... وكان من الصعب صياغة أكثر  
من عنصر بالمهبة له » (٦)  
هكذا جاء « عبد الحى مسلم » إلى  
الهرموك، حيث لم يكن يتوقع بأن يصبح في  
يوم من الأيام فنانا... لكن دوامة التذكية  
المتواصلة.. والتشرد والتزوح، لم التزوح،  
ومعايشة المأساة المستمرة.. ومواكبة  
العدوان أثر العدوان.. وحنين الذكريات  
إلى صور الطفولة والطمانينة والسلام  
والإحساس بالحرية... كل ذلك دفعه  
إلى أن يعيد حساباته، وهنا بدأ يبحث  
عن شيء يعوضه عن سنوات الحرمان..  
فكان الفن الذي اقتحم حياته في سن  
متأخرة.. كان عصره حينها ثمانية  
وثلاثين عاماً.. وكان حينها مسؤولاً عن  
عائلة مكونة من سبعة أبناء، كان ذلك  
في العام ١٩٧١ م.

في نهاية السبعينيات غادر « عبد  
الحى مسلم » ليبيا إلى بيروت، وهناك  
بدأ يتردد على قسم الفنون التشكيلية  
وتعرف إلى النحاتة منى السمودي، كما  
تعرف إلى الفنان الراحل ناجي العلي  
والفنان الراحل مصطفى الحلاج..  
وعندما حوصرت بيروت في عام ١٩٨٢،  
نفذ عبد الحى تحت القصف اليومي  
في منطقة الفاككاني ما يقارب الـ (١٨)  
نوبة عريضة في بيروت أثناء الحصار،  
وقد عثرت تلك اللوحات عن ما شاهده  
وعاشه من أحداث... وأثناء إيداعه  
تحت القصف كان الصحفيون ومراسلو  
وكالات الأنباء الأجنبية يصطفون  
بشكل طابور لالتقاط الصور والتحدث  
معه، وكان يتعرض لمشاكساتهم.. وكانوا  
يستفرون كيف يمكن للفنان أن ينتج  
ويبدع فنا في هذا الجو.. حتى أنهم  
حاولوا أن يجبروه على مغادرة المكان،  
فقال لهم:

« أنا فنان ويجب أن أكون في أرض  
الحدث، يجب أن أرسم كل ما يدور  
حولي... حتى أن القس جسي جاكسون  
حضر لمشاهدتي، وكذلك حضر مندوبه  
وجلس تحت بهت الدرج لمدة ثلاث  
ساعات وهو يشاهدني كيف أرسم في  
هذه الظروف، وأخذ لوحة معه إلى  
أمريكا قبل أن تجف » (٧)

كما كان يمر على موقع « عبد الحى  
مسلم » كل صباح، صحفي إيطالي،  
وكان ذلك الصحفي يمتدرب، كيف





شعوب أمريكا اللاتينية...». وقد عبر الفنان بكل صدق لما يحس ويشعر به تجاه ناسه والأخرين.

#### العنصر المصاري

أما العناصر المعمارية فإنها تظهر في أعماله وكأنها جزء من الهيكل الأساس في الكتلة التي غالباً ما تشتمل على (بيت ومسجد)، أو أي شيء له صلة بالفن المصاري الفيلسطيني... وهذا يعطينا فكرة عن الملامح المعمارية التي كانت سائدة في القرن الماضي ويشكل خاص في القرية الفلسطينية. والدقيق في عناصر الهندسة للأبنية والبيوت وموادها التي جسدها عبد الحي في أعماله، والتي جاءت في شكل (قباب، عقود، أقواس) يلاحظ أنه أعطى للتفاصيل الدقيقة والتباين الذي يزيد في قيمتها التيميرية والجمالية، وذلك من خلال ربط المفردات والعناصر ببعضها في التكوين، كما في مجموعته الرائعة: (خشة الدار، العروس في بيت العريس، المسامر، الشاعر الشعبي، صيام رمضان، دار أم عبد الحي).

والخصب، والمطاء، والحببية... واستطاع مسلم أيضاً أن يعبر من خلال المرأة في أعماله عن مختلف الموضوعات الاجتماعية والإنسانية كما في الأعمال التالية: (من وحي التراث، انتظار، حوار، عتاب، خلاف، حلم، أمومة...).

كما أخذت المرأة في لوحاته أشكالاً ومواقع مختلفة، بحيث نراها متواجدة، إما في البيت، أو مع الأسرة، أو مع الحبيب، أو في الأفراح أو الأحزان... وتشاهدها كذلك في أعمال تمثل: دخلة الدار، العريس والعروس، السامر، حنة العروس في اليوم الأول، حنة العروس (٢)، وفي أغاني السامر (١، ٢، ٣)، وتفاعل الفنان « عبد الحي » مع المجازر التي ارتكبتها الصهيونية في كفر قاسم وصبرا وشاتيلا... ومع الأحداث الوطنية والقومية والإنسانية بشكل عام، كما في النحوتات التالية: « صبرا وشاتيلا، نضال وعطاء، مماناة الشعب الفلسطيني، من وحي الانتفاضة الفلسطينية، المقاومة اللبنانية في الجنوب، نضال شعوب أفريقيا، ونضال

فمثلاً وجد في النحت السوموري غناء في الإحساس بالحياة وسعورها وخفاياها.. وهو هنا لا يكف عن إعلان انبهاره به. وقد تناول « مسلم » عناصر أساسية ما زال يلح عليها مثل:

#### العنصر الإنساني

منذ البداية كان الهم الإنساني محور أعماله لذلك شكل الإنسان في أعماله جزءاً مهماً، ويشكل خاص الرجل والطفل والمرأة، وجاءت الأخيرة شديدة الارتباط بالفكرة والموضوع الذي يعبر عنه العمل، وبالتكوين الفني المنسجم في منظومة العناصر الفنية (شكل أو خط أو كتلة).

والمرأة، التي صورها عبد الحي بكل جمالياتها يفرحها وحزنها، وجعل منها رمزاً إنسانياً ورمزاً للعطاء.. وجعل من علاقتها بالزوج والحبيب والطفولة رمزاً لعلاقة البشر بالأرض.. لذلك تعد المرأة من أكثر العناصر حضوراً في تجربته وفي مختلف الحالات الإنسانية فهي تمثل: الأم، والوطن، والأرض،



### مصنوع الجمل والحصان

وأحتل كل من الجمل والحصان مكاناً مهماً في العديد من لوحاته كما في مجموعة: (زفة العروس على الجمل) وهذه المجموعة ليست الوحيدة التي وظف فيها فنانه الحيوانات، فالجمل في هذه المجموعة وفي الأعمال الأخرى بلغ روعة لا تضاهيها روعة إلا أعمال الفنانين الآشوريين في منحوتاتهم البارزة (الزليف النافر).

أما بالنسبة للحصان فقد احتل في لوحاته «عبد الحي» مكانة أكبر من مكانة (الجمل) والمعروف عنه بقوة عمله وصبره، لكن (الحصان) هنا له دلالات رمزية كثيرة مختلفة

من دلالات الجمل، مثل (الأمانة، الثمر، التحدي، الانطلاقة، الثورة...)، ووظيفته كذلك تختلف عن وظيفة الجمل، وتظهر من عمل إلى آخر، وذلك حسب استخدامه في العمل الفني.

### المصنوع النهائي

قام الفنان «عبد الحي» بتوظيف النباتات والأشجار من «زيتون، صبار، رمان، عنب، برتقال، نخيل، قمح، خروب، لون، أزهار وزرود» في أعماله وتوظيفاً خدم الفكرة، وأحتلت تلك النباتات والأشجار التي تمثل رمزاً له قديمته وفلسفته الخاصة عند الفنان، مكاناً مرموقاً في عدد كبير من أعماله الفنية، كما في الجداريات التالية: (حسوار، انتظار، صموج لباس خمس قرى، رقصة على النود، مين عنكب، أطفال في الحديقة، لعبة القمامة وحلاق...)،

وطريقة «عبد الحي» في تنظيم أفصان الشجرة تأتي وكأنها تتماثل كالتماثل في صوت الناي أو العود أو الرماية، وأسلوبه في تجسيم أوراق وأغصان الأشجار والنباتات (بارز وغائر)، يأتي من خلال فرش أرضية المنحوتة بعد أن يملأ الجزء المناسب في فضاءاتها المحددة... ويشارك مع بقية الأجزاء الاكتمال والتوازن الذي يطل الشغل الشاغل للفنان.



### المصنوع الزخرفي

أما العناصر الزخرفية هندسية، نباتية وكتابية. في لوحاته فهي من أهم العناصر التي تتكامل بها المفردات الفنية الأخرى في أي عمل، لأنها تشكل روحه وركيزته الأساسية وهي الترجمة الصادقة

لفلسفته ولحضارته، فالزخرفة هنا أصبحت هي العمل الفني جزءاً لا يتفنى عنه، تتوزع أهميته في المضمون والشكل، وتسهم في اقتضاء الكتل والمساحات وتتناسق وتتجاوب مع كل ما يحيط بها في العمل من مفردات وعناصر ولون.

كما وظف الكتابة بما يخدم موضوع اللوحة، عندما استخدم الأبيات الشعرية والخرجات والأمثال الضمنية... أصبحت الكتابة تتجاوز المشاهد... ويبدأ الصدد يقول الناقد فتحي صالح: «عبد الحي يدخل الكتابة بحس تصويري بسيط لتصبح جزءاً من كينونة العمل التشكيلي، وحاملاً أساسياً للهموم الإنسانية الكامنة في

الأغنية من حزن، وعشق، وتحريض وتنبؤ... وكعالة توصيف للحدث المعبر عنه ضمن العمل».

ويضيف: «وتشكل الكتابة بالإضافة إلى دورها التكميلي كعالة زينة متممة للجماليات اللونية في العناصر والرموز، مفصلاً مفتاحاً لقراءة العمل والولوج في أجوائه التعبيرية، ومعرضاً على إدراج تصورات روحانية في مساحة الذهن المثبة لإراحة النفس، وهندستها، ودفعها نحو أفق وجداني رحب».

ففي لوحة له بعنوان (الفراق) تقول الزوجة لزوجها: «على مين تخليتي؟ لا أمك حونة ولا طفل يسليني».

وفي عمل آخر يقول المقاتل

مجلة لآراء المهدي ١٤ - شهر ٢٠٠٣ م.  
من ١٩٩٢  
السيد المصطفى بن المصطفى  
مجلة الكوفة، العدد ١٤٠، مارس ٢٠٠٥،  
من ٩٧ و ٩٨،  
مجلة ونسب المهدي، العدد ١، آب ١٩٨٨  
من ٩٦ و ٩٧،  
السيد المصطفى بن المصطفى

زوات التي تتميز بها  
لحي « سواء كانت  
بمواضع أخرى هو

وهناك أيضاً ميل واضح لدى الفنان إلى استلهام الأساطير والحكايات ذات الطابع الشعبي، فمن خلال أعماله التي استلهمها من حكايات القرية وغيرها، يظهر الفنان توجهه بإبراز الطابع الاجتماعي، وهذا الطابع يمنح موضوعات النحت قدرة خاصة على



## (ذكاء اصطناعي) لسيلبيرغ: يلعنُ الظلام ويضيءُ للنمعة أيضاً

إبراهيم نصرالله

مرة أخرى يأتي الأدب ليهدمُ يده البيضاء للسينما، التي هي اليوم الفن الأكثر إخلاصاً لخيالاته، وهي تدفع بها للأمام مجسدة كل ما فيها، ماديا وروحيا، يأتي الأدب قارعاً الجرس الذي يحرص العلم في حالات كثيرة على أن يظل صامتا، وتتكفل هذه المرة قصة كتبها بريان الديس عام ١٩٦٩ والتقط ستانلي كوبريك حبتها، وتحولت إلى هاجس غير صادي له، بحيث أضحت مشروع حياة، ولفرط حبه لهذا المشروع بات مستعدا للتخلي عنه لسواء، لا شيء، إلا لكي يضمن تحقيقه الأمل.



لدى كوبريك مقدرة كبيرة على سبر أغوارنا، في حين أن سيلبيرغ يعرف طبيعة أحلامنا. وكانت هناك لحظات مرعبة وفريية لحسن فيها أننا جميعا ما زلنا في فيلم كوبريك) أما سيلبيرغ فيقول، كان علي أن أذيب نفسي في عالم كوبريك وأن أقدم قصتي وأنا أقدم قصته. لتدور أحداث فيلم (ذكاء اصطناعي) في منتصف قرننا الحالي، لكن أرضنا التي نعرفها اليوم، لن تكون على ما هي عليه الآن، فإفساد البيئة المستمر سيكون قد أطلق عنان ظاهرة الانحسار الحراري من عقابها! وهكذا، سيذف الجليد ماءً ويغرق سواحل العالم تقريبا، وفي واقع جديد تنحمر فيه مساحة الأرض، ومساحة المدن أيضا، سيمرض على العائلات ألا تنجب أكثر من ولد واحد، في زمن يقتسم فيه البشر الآليون الأرض مع الأدميين، بعد أن تضاعفت أعداد الروبوتات وأصبحوا قوة لا يستهان بها، وبعد أن استطاع الإنسان

يأتي سيلبيرغ، ليحقق حلم استلذه في فيلم (ذكاء اصطناعي- Artificial Intelligence) وما كان يمكن أن يكون بمستوى الحلم لو أن كوبريك التقى بأورالقه بين يديه في مطلع الثمانينات مثلا، فسيلبيرغ نضج على نار هادئة تماما، وخاض تجاربه وتعلم منها، لكنه أدرك أن شبابه التذاكر ليس الدليل الوحيد على وجود الفنان، خاصة بعد أن حققت أفلامه نجاحات تجارية لم تحلقها أفلام أي مخرج في تاريخ السينما، حيث يبدو اليوم زاهداً في تحقيق أي روح كبير على حساب ما يطمح إليه هنيا، يسأله الناقد محمد رضا في جريدة الحياة، لماذا لم تخرج فيلم هاري بوتر فيريد، ليس في ذلك أي تحد، إن إخراجة أضيق ما يكون بتحويل ملياري دولار من حساب إلى حساب!! تقول الممثلة فرانسيس أوكونور التي أدت دور الأم، (ذكاء اصطناعي هو مزيج من أسلوبين المخرجين.. كانت

الحب، أي معضلة أخلاقية  
هذه. وهنا تكمن حكاية  
الصبي الآلي ديفيد وأمسائه،  
التي تميدنا مباشرة إلى مأساة  
مخلوق الدكتور فرانكشتاين.  
بعيدا عن محيط العلم والعلماء  
هنا، نجد والذين مصابين بجمعية  
مرض ابنيهما، مما دفع الأطباء  
لتجديدهم بالتظار التوصل لعلاج  
شكلته، ورغم أن الطفل ابن  
الثانية عشرة تقريبا يبرز تحت ثقل ما  
يمكن أن يسمى (الموت السريري) إلا أن الأم  
تأتي وتجلس ملاصقة للشرقة الزجاجية التي تحيط  
بجسمه، لتقرأ له قصص الأطفال.

هذه العائلة، تكون بالنسبة للبروفيسور هوبي، هي  
العائلة الأمثل والأكثر أحقية في احتضان الطفل  
الآلي الجديد الذي سيصنعه (ديفيد - هالي جول  
أوسمنت) والذي يماثل عمره وعمر ولدها. وهكذا تجد  
الأم نفسها وجها تواجه مع الآلي البديل، ليتبين لنا بعد  
ذلك أن معضلتها قائمة في ابن حقيقي تحبه (مارتن  
- جاك توماس) لا يستطيع التواصل معها، وابن آلي لا  
تستطيع أن تحبه وتتواصل معه، مع أنه يحبها. ويتبدى  
فرع الأم (موليتكا - فرانسيس أوكولور)، قائلة، ليس في  
كونه طفلا آليا، بل لأنه جد حقيقي. ولأنه يبدو كذلك،  
يكون هذا الإحساس بمثابة القوة الطاردة التي تمنعها

أن يزرع فيهم الكثير من صفاته، ويجعل الفرق الخارجي  
بينه وبينهم شبه معدوم.

في وسط هذا الواقع الرمادي، وفي جلسة كبيرة تضم  
عددا من العلماء وتلامذتهم، تطرح فكرة إيجاد مخلوق  
آلي يمكن أن يبادل الناس الحب، بعد أن نجحت تجربة  
الشجاع رويسوت يحسن في موضع إحداث الألبم، ويكون  
البروفيسور هوبي - ولهم هارث، أب المشروع الجديد، إلا  
أن التحدي الذي يبرز أمامه ضجاء يتمثل في تساؤل تلك  
العائلة السوداء حول المعضلة الأخلاقية التي ستستجد  
في حال نجاح المشروع، ولكن، ماذا لو لم يبادلته الآخرون

دعنا عنه

هل رأيت وجهه كم هو  
حقيقي.. كأنه طفل.. تقول  
الأم لزوجها (سويتون  
سام روياردز).

اسمه ديفيد، يرد  
الأب

وعندما يحين موعد  
لنوم، يحضر (ديفيد)  
منامته على أمل أن  
تلبسه إياها، لكنها تعادر  
الغرفة مسرعة، فيتقدم  
الأب ويتخذ الموقف  
: هل يمكن أن تمام،  
يسألونه.

لا أستطيع أن انام،  
ولكن يمكنني أن أظل  
مستظيا بهدوء.

والحقيقة التي لا  
جدال فيها قائمة في  
عبقرية الممثل الصغير  
هالي جول أوسمنت الذي  
يقوم بدور ديفيد، ولعل  
دوره هو الأهم في تاريخ  
السينما بين الأدوار التي  
لعبها الأطفال، دون أن  
تسبب اداءه البارع في فيلم  
(الحاسة السادسة) الذي  
برز فيه ممثلاً مذهلاً.

هنا يأتي سبيلبيرغ  
ويدفع بموهبة أوسمنت  
إلى الامام درجات، وعند  
مشاهدة الفيلم كان  
الانطباع الأول أن فيلما  
كهذا لا يمكن أن يبلغ ما  
بلغه دون هذا الأداء، يقول  
سبيلبيرغ: (لو لم يكن  
هالي جول أوسمنت على  
قيد الحياة لا صنعت هذا  
الفيلم، هالي كان نموذجاً  
لا اعتقد أن هناك صبيا  
يستطيع أن يوازيه). ومن  
هذا المطلق يمكن القول  
إن سبيلبيرغ بوجود  
أوسمنت قد حقق ما لم  
يكن ممكناً أن يتحقق لو  
أن كوبريك أخرج الفيلم  
مستخدماً ولداً ألياً كما  
كان يفكر.

لكن عبقرية أوسمنت  
في تعابيرها الهائلة،



التي تراوح بين الطفل الاتي حيناً، والطفل المنفي الحقيقي حيناً آخر. والذي يبدو أحياناً أشبه بشبح. كل شيء في وجهه، برود الآلة المصنعي والبراعة الكامنة والروح الحية وتلك المسحة العميقة في ملامح طفل مستعد لأن يتخلّى حتى عن طفولته من أجل أن يُخب. بمعنى أن يكون طيعاً ومطيعاً إلى حد يقطع نياط القلوب.

ويمكن أن نرصد هنا حالات النمر الذي يسببها للأُم حين تجده أمامها أشبه ما يكون بشبح. فتندفع هانجة دافعة إياه أمامها تعلق عليه الحرته، مهدرة أسفل الحدار، وحين يرق قلبها وتفتح له في النهاية، تجده ثابتاً في مكانه كما تركته، يسألها: أهذه لعبة؟ فتقول مصطرة وئيدة: أجل.

فيأجلها بعد وقت وهي تقصص حاجتها هي الحما، يقول بفرح: لقد وجئتك.

فتصرح: اطلق الباب ولذلك يبدو فيلم (الذكاء الاصطناعي) أنه مصنوع لمثل واحد لا غير، هو أوسمنت، الذي يغيب أداؤه، كل أداء مقابله، ويحوّل الأدوات الأخرى إلى متواليات من الأجزاء الشاحبة، ولعل هذا ما يمكن أن يؤخذ على سيبليرغ وهذا الجمال، جمال الفيلم، الذي لم سكتل.

بعد هذه المشاهد يبدو كما لو أن وجوده كطفل في البيت قد بدأ يترسخ، ويدفع هذا الأمر قداماً مشهد اندلاق زجاجة عطر. إذ تتف الأم متحمسة ما تبقى من قهطرات، تملأ الأم، الأمومة، نفسها كما يعترف سيبليرغ، وفي هذه اللحظة فيأجلها ديفيد بسؤال غير متوقع: مامي، هل ستموتين؟

ذات يوم :  
ساكنين وحيداً عندها؟ كم ستعيشين؟

خمسين عاماً.

أرجو أن تعيشي أبداً.

بعد هذا تحتضنه وتعليه ذُب ابنها، اسم الدب (تيدي)، وهو لعبة متطورة تحكي وتمشي، وتحبب عن الأسئلة، وترفض أن تعامل كلعبة

في حوار معه، يقول سيبليرغ: من المستحيل أن تعود إلى المسئلة مرة أخرى، لكن من الممكن أن تشعر من جديد كما لو كنا أطفالاً. وبعيداً عن هذا أقول: قريباً منه، يمكن أن نتكلم فكرة التني (الحقيقي) هي حياة سيبليرغ بنسبه هذه الحرية التي لا يمكن إلا وأن نلص نطلالها الشمعية على طبيعة فهمه وحساسه بفكره التني في حال تحقيقها يقول أما مع التني لأن هناك أطفالاً أكثر حول العالم يحتاجون إلى الحب. لقد نبئت طفلين، إلى جانب أولادي. أما فكرة وجود كائن إلى، فأنا لست متحمساً اليوم لكن بفص كميوتري على قدميه، ويبدأ بالتحوال في الميت

يعلن سيبليرغ بوضوح. وعمل. انه مع الحياة ومع المشاعر الإنسانية ومع الإنسان، ويرفض فكرة وجود كائن بشاطره حياته. مثل ذلك الذي نرفضه الحاجة على الأم (مونكا) في فيلمه وحين يذهب



أبعد من الراهن ليستعيد علاقته بأبيه وأبيه يقول سبيلبيرغ: إنهما أول حب لي، فقد كانت المرة الأولى التي أضرع فيها طبعهما بالحب حيال أحد على هذا النحو، ولذلك ترك هذا الحب تأثيره في طوال حياتي، وحين وصلت إلى تقديم هذا الفيلم كنت مجهزاً بما تعلمته.

هذه العلاقة بين الفن والحياة لا يمكن فصلها عن مشروع فيلم كبير مثل (الذكاء الاصطناعي) لأن شمة امتدادا للفنان المخرج يتسلل إليه ويغتنيه، ويحصر فكرته، على مستوى العلاقات الإنسانية، التي تشكل في أي عمل أدبي أو فني عموده الفقري، وتكسر التجريد المحتمل، وهي تحوله إلى شخص ملموس بالقلب والروح وليس بالعقل وحده.

يذكرنا هذا بعلاقة المخرج الفرنسيين فورد كوبيلا مع شخصية الطفل (جارك) في فيلمه الذي يحمل العنوان ذاته، الطفل الذي يكره أوبئة أضغاف سنه الحقيقي، ويأمن من زلة مرموقة، حين يتحدث كوبيلا عن طفولته، (في هذه الحالة سأستعين بتجربتي الشخصية كطفل متفكراً ما عاينته وأنا في التاسعة من العمر، عندما أصبت بعارض شلل الأطفال، وبقيت حبس البيت سنة كاملة، دون أن أتمكن من تحريك ذراعي، ولديسي اليسرى على الإطلاق، لقد واجهت شعوراً مهيئاً ومعتباً لأنني موضوع على الرف وفي خالة الإهمال والتجاهل).

ويمكننا القول هنا، إن الفيلم أو العمل الأدبي، وإن بدا مستقلاً تماماً، ومفرقا في الخيال، ومستقبلياً إلى درجة أن مبدعه لن يعيش الفكرة التي يتحدث عنها عمله، إلا أن ذلك لا يمنع أن يكون ذلك المستقبل جزءاً حقيقياً، بل جزءاً من سيرة الماضي التي هي سيرة المبدع نفسه.

ولكن ماذا من تعاطفنا نحن، كمشاهدين، مع الطفل الأني ديفيد، رغم معرفتنا (العقلية) بأنه غير حقيقي؟ إن ما يشدنا للفيلم بالدرجة الأولى هو تعاطفنا مع هذا الطفل وإقناعنا عليه، بالدرجة الأولى، ثم قلقنا الخفي أمام ذلك المشهد الذي يحضنه، المشهد المستقبلي، الذي يشهد بصورة مباشرة، وينتظرنا، وينتظر أبنائنا، ولعني هلاك الأرض.

ولكن ما هو سر هذا التعاطف مع ديفيد؟

سر التعاطف في اعتقادنا راجع لذلك التحذير الذي يمر سريعاً، وتطلقه في بداية الفيلم الحالة السوداء حين نتحدث عن المسؤولية الأخلاقية بالتجديد، لأن جعلتها تخرج من حروفها القليلة، وتخلق حياة كاملة ملموسة، أي تنهب الفكرة نحو تشخيصها، الذي يخرجها من إطار التجريد، ويحيلها إلى واقع فعلي ملموس لا مجال للخوار منه. ولذلك، فإن التعاطف مع الأم، سرعان ما يتغير، رغم أن سبيلبيرغ يختار ممثلة ملائمة تماماً للورن، كام نموذجية، فيها الكثير من الأمومة، والرقة، والجمال الهادئ، وهذا التعاطف العابر لا يرقى إلى تعاطفنا مع الطفل الأني، وفي ذلك ربما تكمن حكمة الفيلم وهي تبليغ مداهم، لأننا بمسابقة، لا ندرك الأم التي لم تستطع أن تلبى لداء الحب، لكن هو ضحية فعلية، كما سيكتاد أكثر مع تقدم مسار الفيلم، بل لأنها في لأصغرنا ندرك نضجاً من الحياة لا نتمنى أن نعيشه، أو تكون جزءاً منه، إذ يعمل سبيلبيرغ على إثارة سخاوتنا، استحضارها كذاكرة مستقبلية، تنتظرنا بقسوتها وتقتربنا، مثيرة، ومحركا في آن ذاكرتنا القابعة فيها حول انقساتنا، وحول كوننا لا نلتزم للمشهد الذي ذراه لكننا رغم هذا نحت

السبر نحوه. كما أنه ليس شمة أفضل من استحضار شخصية مهيبة، وتُحب لطفل من هذا النوع، هو ضحية أدينا، بشكل أو بآخر أو ضحية اعتقادنا من الأبناء الذين أنجبناهم، أو الذين سننجبهم بعد قليل.

لا مفر لأبينا من الدم الذي سيفطها، حتى وإن لم يكن هناك قطرة دم واحد، يمكن أن تنبثق فجأة من هذا الجسد الصغير الذي يملأ حواسنا. ويعزز سبيلبيرغ حس الذنب تجاه الآخر، الذي لا حول له ولا قوة، بتجسيد صورتنا المستقبلية كبشر حين يقدم لنا طبيعة الحياة التي سنعيشها في منزل المستقبل، فالصمت غير العادي في أركان البيت، وأصوات الناس الذين يتحدثون فيه، تبدو قادمة من أماكن بعيدة وليس من حناجرهم، كما لو أن الإنسان يعيش في مكان، وصوته في مكان آخر، حين يريد أن يتكلم يستحضره، يقول من خلاله ما يريد، ويعيده إلى حيث كان، سواء إلى شرفة البيت المظلة على الدمار، أو إلى غرفة أخرى يمكنها، أو إلى الثلاثة. ويصعد سبيلبيرغ أجواء البرود حين يضع الجميع وبها توجه أمام بعضهم البعض على مائدة الطعام، بدءاً من محاولة ديفيد لتقليد الطريقة التي



يتناول فيها الأب والأم المعلم  
والتهام بتناوله الطعام هي تحد  
للأبن الذي شقي من مرضه  
وعاد إلى الأسرة، مع ما تعنيه  
عودته من صراع على قلب الأم  
ثم ذلك الكر الذي يسكن الأبي  
الحقيقي، مقابل تلك الوجود  
غير العادية والبراعة التي  
تسمان شخصية ديفيد، وما  
عودة مارتن يتراجع الاهتمام  
بديفيد، ويستمر إلى حكم  
الآخر، الإقصاء.  
يمسأل مارتن ديفيد، متى  
عيد ميلادك؟  
: لا أعرف.  
: متى عيد صنفك إذن؟  
: لا أعرف.  
وما تلبث معضلة ديفيد  
الحقيقية أن تتفجر مع إدراكه  
بأن كل شيء في الإنسان  
موجود فيه تقريباً، إلا أنه  
ليس إنساناً، إنه أمام سؤال  
مصيره، الذي أطلقه بحرقه  
بالخفة (رجل اللص) صاعداً  
وتشقاؤه مشكلته بعد تعرضه  
إلى شخصية بينوكيو، المعلم  
الفضيحية التي حولتها الحيلة  
الزرقاء إلى إنسان صادي.  
وأمام هذا الإدراك المخيف  
للمصير، يذهب ديفيد في  
نوبة رضاء يصرخها، والتي  
أشرفنا عليها، حين يقبل تحد  
مارتن له على مائدة الطعام  
أثناء تناول العائلة لتسباته  
حين يأكل بجنون قبل أن ينتد  
الأبوان مما يؤدي إلى تدم  
أجهزته الداخلية.  
أثناء إجراء عملية تصليح  
يقول مونيكّا، لا تحزني ماما  
إنني لا أألم.  
تبدو الأم، غير قابلة لاحتس  
كل هذا الحزن، الصبيح  
المتبادل، حب الطرف الواحد  
الذي عادة ما يرفض يصير  
أحد من الطرف المقابل في  
كبر وأصبح أقوى. وهذه الحيل  
الغريبة يمكن أن يتأصل  
المرء على الصعيد الإنساني  
بين طرفين حقيقيين، من  
متناقضين هي تكوينها، هذا  
هما في حالة مونيكّا وديفيد  
إلا إن تصاعد وتيرة الحزن

يكون مستعداً في تلك اللحظة أن يقبل، ولو إلى حين، ويكتفي، بحب (الأخ). لكن أمره ينكشف، ويظهر كما لو أنه كان يريد قتل (مونيكا) أثناء نومها، إذ تصحو في اللحظة التي ينجح فيها بالوصول إلى خصلة شعر، ما تلبث أن تسقط على الأرض فيخبثها (تبدى الحب) في جيبه.

«ما دام ضيغُ أُنحِب فيمكن أن يكره. يقول الأب. وعندنا يقررون التخلص منه.

يمثل هذا الجزء من حكاية ديفيد الفصل الأول من فصول الفيلم الثلاثة، والتي يحتضن كل فصل منها جواً آخر على المستوى البصري، وإن كان كل واحد منها يكمل الآخر، صعوداً إلى ذروة النهاية، فالبيت البارد هتية الدخول إلى الخارج الأكثر برودة، والذي لا يقل قسوة، والفصل الأخير هو

تتويج لفصول الصقيع، حيث صمم الجليد الممتد، الذي يراه الإنسان، فيبكي زمنُ الماء الذي ابتلع المدن.

يمكننا القول، إن الفيلم يبدأ من الضروي المشؤم، الأسرة مع ديفيد، وينتقل إلى الاجتماعي الأكثر تشؤماً ذلك الذي يدور في الغابة، آليون آيلون للتلفيطارهم صيادون قساة، ويحملونهم طرائد، ثمرجان إبادة مُحد لهم، حيث يُقذفون عبر مداخل خاصة نحو مراوح ملاقاة تدور بجنون، فتفتتهم، أو يفرقونهم بما يسكبونه عليهم من أحماض.

وإذا كانت الأم في الحلقة المشؤمة الأولى تكفي بإلقاء ديفيد (الأبي) بعيداً في الغابة، بعد أن أقنعت به ستاحته في رحلة سيحبها وهو يحتضن ديه، وتكون النتيجة أن يجد نفسه هناك وحيداً يواجه مصيره، دون أن تنفعه وصيتها التي لا تبخل بها عليه حين تصدته من صالدي الآتين، فإن الحلقة المشؤمة الثانية هي كرنفال الإبادة الوحشي، الذي لا ينقذ ديفيد منه بعد أسره سوى طفلة صغيرة تؤكد لأبيها العامل في المهرجان، أن هناك طفلاً حقيقياً سيقتل، فينتزحانه في اللحظة الأخيرة من مسار محقق، وقد أطبق عليه ذراعاً امرأة آلية أحبته بحساسية لا تتواهر لذلك الجمهور البشري الهائج في المدرجات.

يمدو البشر هنا متحللين من المسؤولية تجاه أي شيء، بل يبتدون أقرب ما إلى فرقة إعدام، وميدين، يصنعون ويدهمون ما صنعوه وما لم يصنعوه، قوة مطلقة عاتية تتحكم بالمصائر والمشاعر والحب وكل ما هو موجود على الأرض، ولا يدخل في صلبه يرغ وسما وهو يصور هذا

طرف تضامف تلقائياً حالة الرفض من الطرف الآخر، ومع إحساس الطرف الثاني بأنه غير قادر على العطاء تتحول مشاعره هذه إلى نوع من الكره الذي يتشكل من مزيج غريب لا يمكن وصفه لعل الإحساس بالذنب جزء منه، ولكنه بدل أن يذهب نحو الشفقة، يذهب باتجاه مغاير لها كلياً.

ويضاف الإحساس بعزلة ديفيد اللوم الذي يضمنه مارتن حين يطلب من ديفيد أن يحضر له خصلة من شعر والدته مونيكا إذا أراد أن يحب.

يرفض ديفيد، لكنه يستجيب في النهاية، فهو محتاج للحب أي حب وفي ظل يأسه من إمكانية أن تحبه الأم،



الهياج، إذ يقدمهم نماذج لبشر ما قبل التاريخ، بشعوب قنرين، بملابس مهلهلة، وحش غير عادي في تنطشهم للفتل، تماماً كمشردى العالم السفلي الذي صورته كثير من أفلام الكوارث.

لكنه لا يبخل عليهم في النهاية بمسحة إنسانية، حين يشجر الشراخ بين والد الطفلة وأحد الميدين، على الطفل، إذ ما إن يبدأ ديفيد بالتوصل طأباً لإقائه، حتى يصبح الجمهور التروك.

إنه آلي، يأتي الجواب.  
لم يسبق لنا أن سمعنا آلة تتوصل. يصبح الجمهور. وينجو ديفيد من أن يتحول إلى سائل معدني بفعل الأسيد، ليبدأ الفصل الثالث، فصل البحث عن الجنية الزرقاء التي بإمكانها وحدها أن تحوله إلى إنسان حقيقي، أولم تحول بينوكيو في الحكاية الأسطورية، التي سمعها من موليكا، إلى طفل؟

يقدم سيبيلبيرغ عالماً ثالثاً، غير عالمي البيت والمهرجان، عالم المدن الفريدة، حيث يتجول الآليون، بملامحهم الإنسانية، بزخرف، ويقومون بعديد الأدوار في الحياة اليومية، ولتلقى ديفيد هنا (بجو - جود لو)، الوسيم الذي يقدم اللقمة للنساء الوحيديات، كعاشق آلي، أو كزاولها آلي، ويرتبط مصيرهما، لأن جو أصبح مطاربا بنهمته القتلى، ولا يتردد في مد يد العون لتدقيق في بحثه عن الجنية الزرقاء التي ستجعله ولداً، ويألتالي، ليظهر بحب أمه (موليكا).

مغامرات كثيرة يخوضانها معاً، قبل أن يلتقي ديفيد بالبروفيسور هوبي، صانع، الذي نرى في مختبره عشرات الأطفال الآليين الذين هم في طور الإنجاز وكلمهم شيخ عن ديفيد.

ولكن ما يهمنا هنا، هو مآل ديفيد الذي سيجد نفسه في هاج البحر أثناء تسيوره، أو هي أسفل بناياتها المغمورة بالماء، ثم ذلك البيات الطويل الذي سيحب على ديفيد المحاصر في الفواصة. الطائرة، قبالة شمال للجنية الزرقاء، هذا البيات الذي يستمر إلى عام، وعين يصعدو ديفيد على حركات قريه، يجد نفسه وجها لوجه مع كائنات غريبة، لا تمش للبشر بصله، كائنات لتدركنا بتأملات جاكوميتي، طويلة مستعقة، بيضرة معدنية، كائنات قادمة من الفضاء، تسكن الأرض بعد القراض البشر شاماً.

في هذا الفصل بالذات، يقدم سيبيلبيرغ رؤيته لصير الأرض، مشفوخة إلى حد الأقصى، وينبع إدانته للبشر بصورة موازية لها، إذ إن أمية ديفيد، تتحقق أخيراً (بأن تحبه أمه) على يد الفضائيين، الذين يعتبرونه المجرمة الوحيدة التي تثبت وجود البشر، وذاكرة البشر الكامنة في ذاكرة ديفيد.

والخارفة (الكبرى) هنا، أن الدليل الوحيد على وجود البشر الذي يقيمه سيبيلبيرغ هو ديفيد آلي، ديفيد الباحث عن الحبيب، مثل جلجاش الباحث عن عشبة الحياة، كما لو أنه يريد أن يقول، إن ديفيد وحده ما يستحق، أو من يستحق الحياة، لأنه الحياة الوحيدة، وكل ما خارجه من بشر هم الآليون الحقيقيون، بدليل أنهم لم يستطيعوا تلبية حاجة صغيرة لطفل ابتكروه

وتركوه فريسة للعناب طوال قرون كثيرة، بل تحول ديفيد إلى ما هو أكثر من ذلك، إلى أسطورة باحة عن الحبيب الحبيب الذي يتجاوز حدود الحاجة، إلى حدود الرسالة، فالحاجة قابلة للانطفاء مع مرور الزمن، أما الرسالة فهي شيء غير ذلك تماماً. وحين يترك سيبيلبيرغ للفضائيين المجال لكي يحققوا أمية ديفيد، فإنه في الحقيقة، يقول إن هؤلاء هم الأجدر بأن يروا الأرض، بعد أن دمروا البشر.

كل ظواهر الخراب المحيطة بأجواء الفيلم، في هذا الجزء، تبدو كاصابع الهام موجهة للبشرية، لأن الأرض تبدو أمامنا هنا، جثة عملاقة باردة، لا يبدد وحشها سوى ذلك التفهم الإنساني الذي يبدية الفضائيون تجاه الضحية.

مرزمن طويل على انتاج فيلم (إي. تي) حيث كان البشر والأطفال منهم بوجه خاص هم المقتنون لذلك الكائن الفضائي الطيب الذي يجد نفسه معزولاً، بعيداً عن أهله، فيحميه الأطفال حتى تتحقق عودته للفضاء. أما الآن، فإن سيبيلبيرغ يقدم هؤلاء الفضائيين كما لو أنهم لم ينسوا صنيع البشر تجاه فريقهم ذات يوم، فيحتضنونه كإنسان، ويبعدون وحده.

بين ذلك الفيلم، وهذا الفيلم، يبدو سيبيلبيرغ كما لو أنه دار مائة وثمانين درجة، منقلبا على رؤياه، وهو يرى البشر ينهبون في اتجاه مقابر شاماً لإنسانياتهم، بحيث يعلن بطريقة أو بأخرى موتهم، ومصيرهم الأسود، هم الذين لا يستحقون هذا الكوكب الجميل. وكأنه يقول، ها أنتم تعملون على تدمير، إن ساريكم كيف يمكن أن يكون، أو ساريكم، لا كولة هذا الكوكب فحسب، بل جهته أيضاً.

(هناك الكثير من العلم اليوم نحن في غنى عنه) يقول سيبيلبيرغ في حوار معه، ويضيف، هناك مؤسسات لا تريد صرف جزء من أرباحها لإصلاح ما تسببه، لأنها تسيطر على الوضع السياسي في أمريكا، وسيطرتها تلك تعود إلى عهد بريد. وما نحن اليوم نميش على كوكب يتألم ويكرسنا، ولعل على أن يهرم قبل أوانه.

لا يخفي سيبيلبيرغ بأن هنطه في عدد من الأفلام التاريخية التي أخرجها كان يتمثل في عبارة تلخص هواجسه، (لماذا ولقت مأس كنا في غنى عنها؟) وهو يبدو الآن كما لو أنه يقلب زمن الجملة - الهاجس، كما لو أنه يقول في فيلمه هذا، لماذا ستع مأس نحن في غنى عنها؟

ولك صرخة يمكن القول إنها تأتي في لحظات ما قبل فوات الأوان.

فيلم (الذكاء الاصطناعي) فيه الكثير من الحزن، الكثير من اليأس، الكثير من الرقة، الكثير من العنف والكثير من فقدان اليقين بالمستقبل. فيلم لم يعلن به سيبيلبيرغ الظلام كثيراً فقط، بل أسماء شعمة كبيرة أيضاً.

شاعر روائي أدبي

www.lbrehmanallah.com



## الأمعالم الروائية للأطرش في مجلدات

من دار وود للنشر والتوزيع، ويدعم من أمانة عمان الكبرى صدر المجلدان الأول والثاني، ويضمان الأعمال الروائية للأديبة ليلى الأطرش، حيث يقع المجلد أو الجزء الأول في (٣٣٦) صفحة، ويضم مقدمة بقلم الأستاذ الدكتور نبيل حداد وثلاث روايات هي: مرافئء الوهم، وصهيل المسافات، وليلتان وظل امرأة، بينما يقع المجلد الثاني في (٣١٩) صفحة ويضم روايتين هما: امرأة الفصول الخمسة، وتشرق غرباً.

من المعروف أن الروائية الأردنية ليلى الأطرش، واحدة من الروائيات اللواتي سجلن حضوراً متميزاً

على خارطة الرواية العربية، وهي ما تزال تواصل مشروعها الروائي بداب وجد واجتهاد، وقد اهتم بدراسة أعمالها الروائية غير ناقد وأديب وأكاديمي، مثل الدكتور إحسان عباس، والدكتور نبيل حداد، والدكتور إبراهيم خليل... وغيرهم.

ونظراً لحداودية المساحة المخصصة لعرض كل كتاب، فسوف نعتمد في هذه المساحة على دراسة الدكتور نبيل حداد لأعمال الأديبة ليلى الأطرش، والتي جاءت بعنوان: «عالم ليلى الأطرش: كسر التابوهات والانجاز المذهدي».

في هذه الدراسة يقول حداد: كانت بداية الرحلة «وتشرق غرباً» (١٩٨٨) وكانت بداية مبشرة حقاً. تلا ذلك «امرأة للفصول الخمسة» (١٩٩٠) وكانت إضافة حقيقية على صعيد الفكرة والمضمون والمغزى. ولكن ديلتان وظل امرأة (١٩٨٨) كانت انجازاً بتألياً متقدماً لا بالنسبة لصاحبة التجربة، بل على الأقل بالنسبة للمستوى المحلي. ثم جاءت «صهيل المسافات» (١٩٩٩) واستكملت الانجاز ضمن تنويع أخرى مختلفة. لكن تشوقنا إلى المزيد لم يلبث أن جاوز التوقع بـ «مرافئء الوهم» (٢٠٠٥) التي تفوقت فيها حقاً على نفسها، وظرقت بها أبواباً جديدة، على صعيد الرؤية واللمح والتشكيل والنسيج وفي إجابته عن سؤال: لماذا كانت «تشرق غرباً» مبشرة؟ ينهب حداد إلى أن هذه الرواية طلعت علينا قبل عشرين عاماً، ودون التورط في اللعبة المزعجة لإيراد الأسماء يمكن القول إن الرواية في الأردن كانت آنذاك قد وضعت قاطرتها على طريق راسخة في رحلة انطلاق مجيدة خلال العشرين سنة التالية في بؤرة متوهجة في خريطة الابداع على المستوى القومي، ومع هذا فإن «تشرق غرباً» انطلقت مما انتهت إليه المسيرة آنذاك، وليس مما بدأت به.

وإذا كانت «امرأة للفصول الخمسة» تقدم صورة لمعظم السمات الأساسية التي أخذت تطبع سرديات ليلى الأطرش يطابعها الخاص، فقد قدمت الأطرش في ديلتان في ظل امرأة، أكثر من إنجاز على صعيد الرؤية والأدوات الفنية، فعلى صعيد الرؤية - كما يرى حداد - نجد (من) تحمل مشروعاً وجودياً يكاد يكون متكاملاً، يصرف النظر عن نجاحه أو إخفاقه في تحقيق الوجود المنشود، أما على صعيد الأدوات فإن سرديات الأطرش باتت تتعامل بوعي حاد مع تقنيات اشكالية مثل موقع الراوي. ونجد الدكتور نبيل حداد في نهاية الدراسة يلخص السمات السردية التي يتميز بها إبداع ليلى الأطرش، ومن أبرز هذه السمات تنوع الفضاء ومن ثم اتساع أفقها، حيث لم ترهون هذه الأعمال بيئة جغرافية واحدة، بل تحركت شخصياتها شرقاً وغرباً، في فلسطين والأردن وسوريا ولبنان والعراق والخليج العربي وأوروبا.

ومن هذه السمات أن المرأة ظلت على وجه التغليب لا الشمول البطل في أعمال ليلى الأطرش، وظلت أزمانها الشخصية البوابة التي تلج من خلالها إلى أزمان المجتمع بل الأمة بخاصة، كما يسجل ليلي الأطرش نجاحها في كسر ثالث المذهب والنسبية والجنس.

جملة القول: إن دراسة الدكتور نبيل حداد لأعمال ليلى الأطرش دراسة وافية، وهي دراسة تستحقها هذه الروائية التي سمت بداب خلف مشروعها الروائي الذي ما زال يواصل الصمود والتقدم.



## «هَيْدَاكَ إِقْلِيمَا»

لـ «داد الجوراني»

من دار أزمّة للنشر والتوزيع في عمان، وضعت منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدرت رواية جديدة بعنوان: «هَيْدَاكَ إِقْلِيمَا» من تأليف الكاتبة والأديبة العراقية «داد الجوراني».

تقع الرواية في (٢٤٤) صفحة، وتضم خمسة فصول، جاء ترتيبها كالتالي: «إقليم» ثم «سوق الملاي»، ثم «أودون» كلاً من «ليلة القدر»، ثم «ليلة الرماد».

إن أول ما يلفت النظر في هذه الرواية هو غرابية

عنوانها بالنسبة للقارئ العادي، وللقارئ المثقف أحياناً، والأمراً ذاته ينطبق على الفصل الذي حمل عنوان: «أودون كلاماً».

ولعل إدراك صاحبة الرواية لهذه المسألة قد دفعها لتوضيح فحوى العنوان في بداية الكتاب، حيث كتبت تنويهاً جاء فيه: (إقليماً): اسم لإحدى بنات آدم وحواء ..

وبحسب روايات تاريخية - دينية، فإن سيدنا آدم عليه السلام لا ينبغي إلا التوالم .. وإقليماً هي توامة قابيل .. يهيم الراعي هابيل بجمالها ويطلب الزواج منها، لكن الحمد يتحرك في قلب أخيه المزارع قابيل فيعترض .. وهنا يردعه أبوه المطرود من الفردوس امرأة أيضاً. ويحرم عليه أن يرتكب المعصية، ويذكره بأن زواجه من توأمته (إقليماً) محظور سماوي! لكن قابيل يصبر على تنفيذه الجريمة الأولى في التاريخ، فيوهي على أخيه ويقتله، ويبقى مائة عام حاملاً جنته على كتفيه، بينما تنهيه الكواكب بالنظائر لحظة ضعف منه لتنفذ عليه .. وبحسب المصادر إياها فإن المرأة (إقليماً) كانت مثار صراع تاجح بين الأخوين تقدم فيه قانون الخطيئة وتراجعت شريعة السلام، فكان دم هابيل أول دم تتلقفه الأرض في التاريخ.

وفي توضيح الكاتبة لـ «هيت لك» تقول أنها إشارة إلى الآية الكريمة من سورة يوسف: «ورأته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله».

وبذلك يصبح من الواضح أن «إقليماً» في هذه الرواية ترمز إلى العراق، بينما تحول قابيل وهابيل من كونهما شخصين فقط إلى طوائف ومثل توهي على بعضها ليس بالسكان أو السواطير وحدها هذه المرة، بل بكل ما أوتيت من قوانين الصراعات المعاصرة، المعقدة والشائكة.

تستقي رواية «هيت لك» إقليماً مادتها من حاضرات العراق من ماضيه، حاضره المليء بالدم والموت والقتل والافتصاب والاستلاب، وماضيه المرتبط باكتشاف الإنسان لفكرة الحضارة والثقافة ومعنى الانسانية.. إنه الماضي المليء بالديانات، والمقدسات والثقافات والأساطير والرموز والروب والسماد والمحبة.

وهنا لا بد من العودة إلى الفصل الذي حمل عنوان: «أودون كلاماً» للإشارة إلى أنه اسم للملك حفيد جلعاش، فقد حضر الحكماء السبعة في الحال. دخلوا اليهو الكبير، واستمروا مجتمعين سبعة أيام لسبع ساعات مضاضة كل يوم، افرغوا فيها كل ما في جبههم من حكمة يلزمها مثل هذا الأمر المزوم، ولكنهم فشلوا في الاتفاق مليتهم (أودون كلاماً) حفيد جلعاش بالعدول عن تنفيذ فكرته بالرحيل عنهم ص ١١٦.

جملة القول: لقد قوت رواية «هيت لك» إقليماً، مؤلفتها «داد الجوراني»، وأعتبرت إثني لا استطاع استعراض كل قضائها الفنية والمضمونية في هذه المساحة القصيرة المخصصة لعرض القصة، لكنني استطعت التأكيد على أنها رواية ناجحة من الناحية الفنية، فقد استطاعت المؤلفة أن تتعامل بذكاء مع قضايا فنية مثل الزمان والمكان وأسلوب السرد وتوظيف الحاضر والماضي والأسطورة، كما تمتعت بالذكاء ذاته في إبراز مضمون روايتها المتعلق بمأساة العراق المعاصرة، حيث أصبح «الوطن تابو»، من ٢٣٨، وأضحت الأمر ببطلة الرواية إلى التوقيع في إيران الغتصاب مع أخرى: «يخمشونني ويخمشونها»، مثني وثلاث: تحت ضوء كاشف في ليل يهيم يمشون ويخمشون! ص ٢٤١.

السردى للاستاذ الدكتور احمد الهواري.

وقد تناول القسم الرابع ثلاثة مواضيع كذلك، وهي: حضور التراث في النص المسرحي في الكويت للاستاذ الدكتور ابراهيم عبد الله غلوم، وقضية الخربة والاغتراب في النص المسرحي الكويتي للاستاذ الدكتور نديم مغل محمد، ومناخ من الترجمة والاقتباس في النص المسرحي الكويتي للاستاذ صديقي حطاب. اما القسم الخامس فيتناول موضوعاً واحداً هو الغالة وتطورها في الكويت للدكتور محمد حسن عبد الله، بينما يتناول القسم السادس موضوعاً واحداً كذلك، وهو الأدب الكويتي في عيون النقاد العرب للاستاذ الدكتور فايز الداية.

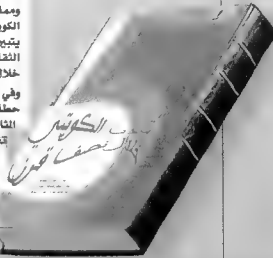
ومما ورد في مقدمة الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة في الكويت انه دواضلة الى القيمة الاكاديمية لهذا الكتاب، سوف يتبين لقاريء عبر الصفحات التالية ان بذور رسالة الكويت الثقافية ظهرت مبكراً بالترزامن مع مراحل نشأتها الاولى من خلال عدد من الانشطة التي قام بها ابناءؤها الرواد.

وفي حديثه عن النص المسرحي الكويتي يذهب الاستاذ صديقي حطاب الى ان الحركة المسرحية الكويتية قد شهدت في النصف الثاني من الاربعينات والستينات الثلاث الاولى من الخمسينات تقديم عدد من العروض المسرحية التي اقيمت من نصوص عربية او نصوص مصرية، وكان الفصل في هذا لرائد الحركة المسرحية في الكويت حمد الرجيب. لقد كان من بين المسرحيات العربية التي اخرجها مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي (١٩٤٩) ومسرحية «صر الحاكم بأمر الله» لعلی احمد باكثير (١٩٥٢)، وأخرج من المسرحيات العربية ثلاثاً ثولير هي «البخيل» (١٩٤٦)، و«عطيبي رهما منه» (١٩٤٧).

انما فايز الداية، فيذهب في دراسته التي حملت عنوان «حول الأدب الكويتي في عيون النقاد العرب» الى القول: «إن مقولة الكم النقدي المحدود للأدب الكويتي تتضمن ايماءة الى قضية هامة في الثقافة العربية المعاصرة وهي اشكالية المراكز والاطراف. فقد ظلت المراكز متأثرة بالاضواء والجهود (مصر والشام والعراق) رغم تغير العوامل التي غيبت الاطراف زماً طويلاً (منذ النهضة العربية الحديثة)، فالتطور السياسي وما صاحبه من نشاط علمي وادبي وفني (في الجزيرة والخليج العربي والاقطار المغاربية والسودان) لم يجد انعكاس في حضور بارز وقام في المواطن العربية».

وهنا يشير الداية اسئلة عديدة، منها: هل العلة في امتلاك المراكز ادوات الاتصال من الطباعة والصحافة والنشر والاعلام اضافة الى الجامعات والهيئات والجمعيات وتأخر الاطراف في الامساك بزمام المبادرة وإدارة مؤسسات مناصرة وقادرة؟ وهل كان للارث التاريخي دوره في تحديد دائرة الضوء ومن تقيض عليهم بنورها؟ وهل ثمة موقف ضمني فيه احساس بالصدارة والتفوق لدى المراكز؟

اما الدكتور احمد الهواري فيصل في بحثه حول المرأة الكويتية وروية العالم في التخييل السردى الى ان التماثل في تاريخ الفكر العربي الحديث يلخص ان ثمة موازنة بين حركة التحرير الوطني وحضور المرأة على الصعيد الوطني والاجتماعي، وان نظرة الرجل للمرأة في المجتمع الذكوري تقوم على انها عضو ضعيف خلق للجنس والحب والتمتع ولا شيء سوى ذلك فهي ليست انساناً يمكن ان يتنازل في سبيل مبدأ.. وفي مثل هذه النظرة تكمن الكارثة.



## الأدب الكويتي خلال نصف قرن في كتاب

ضمن منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت لعام ٢٠٠٨، صدر الجزء الثاني من كتاب: «الأدب الكويتي خلال نصف قرن ١٩٥٠-٢٠٠٠».

يقع الكتاب في (٧٧٢) صفحة، ويضم مقدمة بقلم بدر سيد هيد الوهاب الرضاوي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، كما يضم الاقسام من الثالث حتى السادس من هذا الجزء من الكتاب ذلك ان القسم الاول والثاني كانا قد وريا في الجزء الأول.

يتناول القسم الثالث من هذا الكتاب ثلاثة مواضيع هي: المكان في القصة الكويتية للدكتور صلاح صالح، واشتغال الزمن في القصة القصيرة بالكويت للدكتور حميد الحمداني، والمرأة العربية الكويتية وروية العالم في التخييل



اما عن الباب الثاني فقد جاء في فصلين ايضاً، هما الفصل الاول، وعنوانه: المرأة والدراسات اللغوية والدينية، والفصل الثاني، وعنوانه: عالمت في ميادين علمية مختلفة.

ويذهب الدكتور رضوان السيد في تقديمه لهذا الكتاب الى القول بأن اسراء النجار، قامت بكتابة عمل تتوافر له الشروط العلمية في موضوع المرأة ودورها في الحياة الفكرية في بغداد في القرنين الخامس والسادس للهجرة، والدور المقصود فكرياً يتمثل في مشاركة المرأة المسلمة في النشاطات العلمية والثقافية بالآليات التي جرى التعارف عليها في حضارتنا الوسيطة في تلك الفترة بالذات ولذلك وتوصل لهذا الهدف، اقبلت السيدة اسراء النجار على استطلاع الوجوه المتعددة للحياتين، العلمية والفكرية، بعد ان تحدثت بإيجاز عن بغداد مدينة، وعاصمة، وبنية للعيش الانساني، وللتعاضد العلمي والثقافي.

اما مؤلفة هذا الكتاب اسراء النجار فتذهب في تقديمها لكتابتها الى القول بأن الخلافة العباسية شهدت منذ اواسد القرن الثالث الهجري انتكاسة سياسية وادارية على كافة المستويات، وان سلطة الخليفة العباسي بدأت تتدهور وتترجع نتيجة لهيمنة العناصر الاجنبية التركية على الجيش العباسي، ثم اعقبهم البويهيون في ذلك عندما تسلطوا على دار الخلافة العباسية، فسلخوا الخليفة كل سلطاته وامتيازاته، ولم يبقوا على الخلافة الا اعتبارات شكلية سياسية، وهكذا كان شأن السلاجقة الذين جاءوا بعد البويهيين في القرن الخامس فتسجوا على منوالهم، وساروا في طريقهم، مما حول العراق الى ابرز ميادين الصراع بين العروبة واعداؤها، وهو الامر الذي اثر تأثيراً سلبياً على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

وتصل المؤلفة في نهاية دراستها الى جملة من النتائج، منها ان عدداً من عالمت وعلماء بغداد قد اشتهروا في هذه الفترة بميادين علمية مختلفة، فاشوا المكتبة العربية بنتائجهم في شتى صفوف المعرفة من قراءة القرآن الكريم الى الحديث النبوي الشريف والفقه والتفسير واللغة العربية والتاريخ والجغرافية والفلسفة والطب والعلوم البحتة. وبذلك اضافت هذه المعلومات فائدة غنية لتصبح رأي القائلين ان نهاية العصور العباسية قد انصرفت بالخمول والانحطاط والتدهور الحضاري والثقافي بسبب كثرة الحروب والفن والازمات الاقتصادية فالحروب والفن والازمات الاقتصادية التي سادت العصر لم تبعد عالمت بغداد وعلمائها وطلبة العلم والمعرفة عن الدراسة والتأليف والابداع الفكري.

ومن النتائج التي وصلت اليها المؤلفة ان الحياة الثقافية في بغداد انصرفت بالشمول والتعدد، فلم يقتصر الدور العلمي على العلماء فحسب، انما كان للمرأة دور حاسم الى جانبها، اخبرها الرجل في النشاط العلمي والثقافي، فقد رقد كل من المرأة والرجل الحضارة العربية الاسلامية بروافد ثقافية وعلمية متعددة الابعاد والمشارب.

جملة القول، ان كتاب «دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية في بغداد خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين» مؤلفة اسراء مصطفی النجار يستحق القراءة والإطلاع أكثر من سبب، فهو من ناحية غني بمنهجه العلمي، وامانته في النقل والقتباس، والتوثيق، ومن ناحية غني بمعلوماته، واسلوبه، ولغته الواضحة.

كتاب وكاتبي أرسلني  
Alamul\_auilmi@yahoo.com



## دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية

لد. اسراء مصطفی النجار

عن الدار العربية للموسوعات في بيروت، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية في بغداد: خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين» من تأليف اسراء مصطفی عبد القادر النجار.

يقع الكتاب في (٢٠٨) صفحات، ويضم تقديمها بقلم الاستاذ الدكتور رضوان السيد، ومقدمة بقلم مؤلفة الكتاب، وبابين، وخاتمة وثلاثة ملاحق.. وقد جاء الباب الأول في فصلين، الفصل الاول بعنوان: لجنة تاريخية عن اصول بغداد السياسية والاجتماعية خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، والفصل الثاني بعنوان: اصول بغداد الثقافية والفكرية خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين.

# وداعا لللاعب النرد العظيم

غزالي النبية



لم نحمل الزهرة كما حملها محمود درويش في قلبه، وهو يمضي إلى زهرته الأخيرة، ليودعنا بقصيدة زهر أخيرة، تفوح منها رائحة قلبه المرتبك تحت مضجع حياة جديدة..

ولم نقف تحت الزيتون التي عانقتها أمه كما وقف هو، ولم نكمل عامنا الستين في القصيدة كما أكمل هو عصره في حب فلسطينه، التي تستشهد كل صباح بروحه، وزعتر قصيدته.

لم نمت في مشفى بعيد من الوطن كما مات هو، ولم نحرق في السنديان.. آه السنديان الوحيد هناك، السنديان الذي ظل يعيشه.. هو، وهو الذي كان يميل بأكتافه كلما مر من تحت، عاشقا وممشوقا، ليفزل أشعاره على نول الحضور الأبدى في راحة وطن ما زال منشغلا بجراحه.

لم نفعل كل هذا.. ولكنه علمنا إياه، ومنحننا شعرا، كان علينا أن نقف طويلا في طابور الانتظار لكي نعيش في زمن سمعناه وقرأناه ورأيناه فيه.

واظن أن ما سيأتي بعده، لن يكون كما مضى ودويش فيه..

سيكون على من سيأتون في أزمنة لاحقة أن يسموا زماننا هذا، باسم لاعب النرد العظيم، محمود درويش، وسيكون على من وقف أمام مرآة التاريخ، وأعاد كتابة الفصول التي تتعلق بروح شعبه، أن يترجل هذه المرة، لا ليفسح لهوميروس فلسطيني جديد، أن يعتلي مكانه، لا، لأن لا أحد يمكنه أن يملأ شأغره بعد الآن، وسيظل الفضاء الذي خلفه درويش وراءه، معطرا بصوته الرخيم لأزمنة طويلة، سترهق شعرا كثيرين يحملون بأن ينالوا بعضا من إرثه العظيم.

وسترفش فلسطين اسمها دائما، في قلب قصائده، التي رتلها لها، وسيجمل شقائق فلسطين، صورته، تلك التي حلم أن تظل مهورة باسم فلسطين على صدور العاشقين، الممتنين للحياة إذا ما استطلعت إليها سبيلا.

ولكن والقيمين أكثر من الواقع، حين تفكر بمرآتنا، بصوتنا، بحلمنا، الذي رسمه شاعر، كتب روايتنا بصوته، ونبضه الذي أخذته ذات ليلة قاضية إلى رحيل، سيظل مفصلا في تاريخنا الإنساني، وفاصلة، نستشهد فيها، قبل زمن محمود درويش، وبعده.

ولأن فلسطين التي أنجبته في لحظة استثنائية من مخاضها الإنساني العظيم، ودعته في لحظة مخاض ما زالت مستمرة منذ تضرعها، ستظل تهمس بكلماته التي أصادت فلسطين لونها، وخبر طوابيقها وزعمرها وآلتيه الموز التي يتنفس فيها أطفالها المنتوريين للحياة هوامهم الأول، وزيت زيتونها التي تستحم بعطرها ملائكة الحب الفلسطيني.

يرحل هوميروس فلسطين في مساء قائم.. ويقيم الفلسطينيون في مساء قائم، ولا ضوء سوى خيمت فجر رشيق ينسرب في آخر النفق، نراه ملوحا في ثوب أمه، وكأنما قدر للراوي وشعبه أن يظلوا ماضيين على طريق الجلجلة، تسمو روحهما.

بتركنا لاعب النرد، ليكمل قصيدته التي لم تكتب بعد، في زمن لم نره بعد، ونحن نمسك بحيرتنا وإربابنا، واقفين في تراجمنا فلسطين التي خلقتها أناشيد شعرائها وأغاني حصاديها وهدهدات نسوتها الحالمات بفلسطين محمود درويش.

• كاتب وشاعر أردني

Ghazali5\_1@hotmail.com



